MARBURGER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

EDUARD WECHSSLER

HEFT XV

ALBERT SCHRAMME

MARGUERITE OU LA BLANCHE BICHE

MARBURG A. L. 1920

VERLAG VON ADOLF EBEL

FRÜHER O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG

MARGUERITE

OU

LA BLANCHE BICHE

ERLÄUTERUNG EINES FRANZÖSISCHEN VOLKSLIEDES

VON

DR. ALBERT SCHRAMME

OBERLEHRER AN DER REALSCHULE I IN HANNOVER

MARBURG A. L. 1920

VERLAG VON ADOLF EBEL

FRÜHER O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG

Inhalt.

Literatur.

Ampère, J. J., Poésies populaires de la France. Instructions. (In „Bulletin du Comité de la langue" I, 1853.)

Beaurepaire, E. de, Etude sur la Poésie populaire en Normandie. 1856.

Bladé, Contes populaires de la Gascogne. Paris 1886.

Böckel, O., Handbuch des deutschen Volksliedes. Marburg 1908.

— Psychologie der Volksdichtung. Leipzig 1913.

Bolte, J. und **Polivka**, G., Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Leipzig 1913.

Bonus, A., Isländerbuch. München 1912.

Borchert, F., Die Jagd in der afr. Literatur. Diss. Göttingen 1909.

Bruinier, J. W., Das deutsche Volkslied (Aus Natur und Geisteswelt). Leipzig 1911.

Bücher, K., Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1909.

Carnoy, H., Contes français. Paris 1885.

Child, J.-F., The English and Scottish popular Ballads. Boston 1882—97.

Clamorgan, La chasse du loup, par E. Jullien. Paris 1881.

Cosquin, E., Contes populaires de la Lorraine. 2 Bde. Paris o. J.

Dänische Volkslieder der Vorzeit. Aus der Sammlung von Sv. Grundtvig. Übersetzt von R. Warrens. Hamburg 1858.

Daur, A., Das alte deutsche Volkslied. Leipzig 1909.

Decombe, L., Chansons populaires recueillies dans le département d'Ille-et-Vilaine. Rennes 1884.

Diez, Etym. Wörterbuch der romanischen Sprachen. 5. Aufl.

Dilthey, W., Das Erlebnis und die Dichtung. Berlin 1913.

Doncieux, G., Le Romancéro populaire de la France. Paris 1904.

Doon de Mayence, p. p. Pey. Paris 1859.

Elster, Ernst, Stilistik[2]. Halle a. S. 1911.
Frazer, The Golden Bough. London 1900.
Friedrich von Schwaben, hrsg. von Jellinek. 1904.
Gaal, Märchen der Magyaren. Wien 1822.
Gautier, L., La Chevalerie. Paris 1891.
Gennep, A. v., Religions, Moeurs et Légendes. Paris 1908.
Gering, H., Islendsk Aeventyri. Halle 1882.
Goerke, G., Über Tierverwandlungen in der französischen Dichtung und Sage. Diss. Königsberg 1904.
Goethes Werke, Weimarer Ausgabe.
Gonzenbach, Sizilianische Märchen, hrsg. von Hartwig. Leipzig 1870.
Gröber, G., Grundriß der rom. Philologie. Straßburg 1888 f.
Grosse, E., Anfänge der Kunst. Freiburg i. Br. 1894.
Grundtvig, Sv., Gamle Danske Minder i. Folkemunde. Kopenhagen 1853.
Gui de Bourgogne, p. p. Guessard et Michelaut. Paris 1858.
Guillaume de Dole, p. p. Servois. Paris 1893.
Haupt-Tobler, Französische Volkslieder. Leipzig 1877.
Heyne, M., Deutsche Hausaltertümer. Leipzig 1899—1903.
Hertz, W., Der Werwolf. Stuttgart 1862.
Hyltén-Cavallius und Stephens, Schwedische Volksmärchen. Übersetzt von Oberleitner. Wien 1848.
Ipomedon, hrsg. von Kölbing und Koschwitz. Breslau 1891.
Jourdain de Blaivies, hrsg. von Hoffmann. Erlangen 1882.
Körting, G., Etymolog. Wörterbuch der französischen Sprache. Paderborn 1908.
— Lat.-rom. Wörterbuch. Paderborn 1901.
Kristensen, E. T., Jydske Folkeviser og Toner. Kopenhagen 1871.
Lais der Marie de France, hrsg. von Warnke. Halle 1885.
Laistner, L., Das Rätsel der Sphinx. Grundzüge der Mythengeschichte. 2 Bde. 1889.
Larousse, Nouveau L. illustré p. p. Claude Augé. Paris.
Legrand, E., Chansons populaires recueillies à Fontenay-le-Marmion en 1876 (in Rom. X).
Littré, Dictionnaire de la langue française. Paris 1863/72.
Märchen der Weltliteratur, hrsg. von v. d. Leyen und P. Zaunert (soweit erschienen). Jena, Diederichs.

Maurer, Isländische Volkssagen der Gegenwart. Leipzig 1860.

Meray, La vie aux temps des Cours d'Amour. Paris 1891.

Meyer-Lübke, Etymologisches Wörterbuch.

Morf, H., Aus Dichtung und Sprache der Romanen. Straßburg 1903.

Nesselmann, Litauische Volkslieder. 1853.

Panzer, F., Märchen, Sage und Dichtung. München 1905.

Percy, Th., Relics of ancient English poetry (Neudruck von A. Schröer). Heilbronn 1893.

Pineau. L., Le Folklore de Poitou. 1892.

Pschmadt, Die Sage von der verfolgten Hinde. Diss. Greifswald 1911.

Rolland, E., Faune populaire de la France. Paris 1879—83.

Scheffler, W., Die französische Volksdichtung und Sage. Leipzig 1885.

Schell, O., Das Volkslied. Leipzig 1908.

Schott, Walachische Märchen. Stuttgart 1845.

Schultz, A., Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. Leipzig 1879.

Schwappach, A., Handbuch der Forst- und Jagdgeschichte Deutschlands. Berlin 1886.

Sébillot, P., Le Folk-Lore de France. Paris 1913.

— Littérature orale de la Haute-Bretagne. 1881.

Straparola, Piacevoli Notti. Bologna 1899.

Tarbé, P., Poètes de Champagne antérieurs au siècle de François I^er^. Reims 1851.

Thimme, A., Das Märchen. Leipzig 1909.

Tristan von Gottfr. v. Straßburg.

Uhland, L., Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. 1844/5.

Ulrich, J., Französische Volkslieder. Leipzig 1899.

Vogt, F., Mitteilungen der schles. Gesellschaft für Volkskunde. Heft I.

Waitz-Gerland, Anthropologie der Naturvölker.

Waldau, Böhmisches Märchenbuch. Prag 1860.

Wechssler, E., Begriff und Wesen des Volksliedes. Marburg 1913.

— Weltanschauung und Kunstschaffen. Marburg 1911.

Wekerlin, L'ancienne Chanson populaire en France. 1887.

Wendt, U., Kultur und Jagd. Berlin 1908.

Widter-Wolf, Volksmärchen aus Venetien. 1866.
Wundt, W., Völkerpsychologie. Leipzig 1910—15.
Xenophon, Kyropaedie. Übersetzt von Walz. Stuttgart.
Zimmermann, Die Sage von Hackelberg. In: Zeitschrift des Harzvereins. 1880.

Zeitschriften.

Hessische Blätter für Volkskunde. Begründet von Strack, hrsg. von Helm und Hepding.
Litteraturblatt f. germ. u. rom. Philologie. Heilbronn und Leipzig seit 1880.
Lotse, Der, Hamburger Wochenschrift für deutsche Kultur. 1901 f. Hrsg. von Mönckeberg und Heckscher.
Mélusine I ff. 1877. 1884—1900, p. p. H. Gaidoz et E. Rolland (—1878), ensuite par H. Gaidoz seul.
Revue des Traditions populaires, p. p. P. Sébillot. 1886 et suiv.
Romania I ff. 1872—, p. p. P. Meyer et Gaston Paris.
Zeitschrift f. rom. Philologie. Halle seit 1877.
Zeitschrift f. Volkskunde (v. Veckenstedt). Leipzig 1889/92.
Zeitschrift des Vereins f. Volkskunde (v. Weinhold). Berlin 1891 ff.

Einleitung.

Die erste Anregung zu der vorliegenden Arbeit fällt in den Sommer des Jahres 1909. Damals wurden im romanischen Seminar der Universität Marburg zum ersten Male Übungen über französische Volkslieder abgehalten. Herr Prof. Dr. E. Wechssler legte damals den Übungen die kleine, aber vorzügliche Sammlung französischer Volkslieder von Haupt-Tobler zugrunde, unter jeweiliger Heranziehung der größeren Sammlung von G. Doncieux, *Le Romancéro Populaire*, Paris 1904. Diese bringt kritische Texte, ein Vorwort und einen musikalischen Anhang aus der Feder von Julien Tiersot. Gern und dankbar gedenke ich dieser Übungen, die neben dem Vortrage der Lieder durch den Mund eines sangeskundigen Kommilitonen so mannigfaltige Anregungen boten. Unter diesen wurde uns auch die, ein französisches Volkslied einmal genauer zu betrachten hinsichtlich seiner Form, seines Natur- und Kulturbildes, seiner Weltanschauung und seiner Herkunft. Zum Teil hat G. Doncieux hier schon vorgearbeitet, aber seine Ausführungen bleiben doch nur Wegweiser, in welcher Richtung noch weiter zu untersuchen ist. Immerhin bringt er wertvolles Material zu der Frage der Herkunft der Lieder, von dem wir in der vorliegenden Arbeit in aufrichtiger Anerkennung gern Gebrauch gemacht haben, wie denn auch der bei Do. gegebene Text den folgenden Ausführungen zugrunde gelegt ist. Do. bringt vor dem kritischen Text seiner Lieder jeweils eine Aufzählung der vorhandenen Fassungen unter

Angabe ihrer Herausgabe, und dann unter seinem Text in Fußnoten kleine Abweichungen jener, die sich meist nur auf Namen, Wortwahl, Schreibung beschränken. Er hätte besser getan, die verschiedenen Fassungen der einzelnen Lieder abzudrucken, da sie wichtig für genaue Kenntnis des Liedes sind und vielfach selbständigen Wert besitzen. Das ist ein Mangel des *Romancéro*: nach den kurzen Anmerkungen am Fuße der Seiten gelangt man nicht zu einem vollständigen Bilde. Hier will die vorliegende Untersuchung einsetzen und unter Heranziehung der erreichbaren Fassungen ein französisches Vl. nach den oben genannten Gesichtspunkten behandeln, und zwar die *„Marguerite ou la Blanche Biche"* (Do. a. a. O. p. 233). So wollen die folgenden Zeilen als eine Ergänzung zu den Ausführungen Do.'s aufgefaßt werden.

I. Kapitel.

Die vorliegende Form.

a) Die Lesarten.

Der bei Do. p. 233 abgedruckte Text unseres Liedes lautet folgendermaßen:

Marguerite ou la Blanche Biche.

1.

Celles qui vont au bois, c'est la mére et la fille. (1)
La mére va chantant, et la fille soupire. (2)
„Qu'av'-ous à soupirer, ma fille Marguerite?“ (3)

2.

„J'ai bien grande ire en moi, et n'ose vous le dire: (4)
Je sui fille sur jour et la nuit blanche biche. (5)
La chasse est après moi, les barons et les princes, (6)

3.

„Et mon frére Renaud, qui est encor le pire. (7)
Allez, ma mére, allez bien promtement lui dire (8)
Qu'il arrête ses chiens jusqu'à demain ressie.“ (9)

4.

„Où sont tes chiens, Renaud, et ta chasse gentille?“ (10)
„Ils sont dedans le bois à courre blanche biche.“ (11)
„Arrête-les, Renaud, arréte, je t'en prie!“ (12)

5.

Trois fois les a cornés o son cornet de cuivre;
A la troisième fois, la blanche biche est prise.
„Mandons le dépouilleur, qu'il dépouille la biche!"

6.

Celui qui la dépouill' dit: „Je ne sai que dire:
El a les cheveux blonds et le sein d'une fille."
A tiré son couteau, en quartiers il l'a mise.

7.

En ont fait un dîner aus barons et aus princes.
„Nous voici tous illec: faut ma soeur Marguerite?"
„Vous n'avez qu'à manger! Sui la première assise;

8.

Ma tête est dans le plat et mon coeur aus chevilles,
Mon sang est répandu par toute la cuisine,
Et sur les noirs charbons, mes povres os y grillent.

Doncieux hat das Lied in acht Strophen zu je drei Verszeilen abgedruckt, jedoch ist diese Einteilung in rein äußerlicher Weise an das Gedicht herangebracht. Sie könnte leicht auf den Gedanken führen, man habe es mit dreizeiligen, in sich selbständigen Strophen zu tun, etwa ähnlich den toskanischen *stornelli* oder den in Galizien verbreiteten *tercetos*. Das ist keineswegs der Fall. Genauere Betrachtung des Liedes zeigt vielmehr, daß alle Verszeilen durchassonieren in *i* (+ *e*), wir haben eine Laisse oder Tirade im Stil des afrz. Heldenepos vor uns. Die ganze Form, besonders der Anfang, erinnert stark an die *chansons à toile*, eine Kunstgattung, die ihrerseits wieder aus den *chansons de geste* bezeugt ist. Dieser Gattung möchten wir das Lied mit seinen weiblich assonierenden Zwölfsilbnern (6 + 6) zuweisen. Daß die Einteilung

in Strophen zu je drei Verszeilen ziemlich willkürlich ist, gibt Do. selbst zu, wenn er p. 234 sagt: „*Ces vers sont normalement groupés en tercets (en distiques dans Saint-Denis et Sévigné; isolés, ailleurs).*"

Die rein äußerliche Einteilung in acht Strophen steht aber auch in Widerspruch mit inneren Gründen. Wollte man diese für eine Einteilung heranziehen, so hätte sie sich etwa so zu gestalten. Einmal müßte die Trennung von Strophe 2 und 3 fortfallen; die Rede der Tochter geht innerhalb eines Satzes von Strophe 2 nach 3 hinüber. Auch zwischen 1 und 2 möchten wir keinen Absatz machen, weil die Mutter im Gespräch mit der Tochter ein Bild für sich abgibt. Das zweite Bild ist: Mutter und Sohn, das die Strophe 4 bei Do. umfaßt. Das dritte Bild, Strophe 5 und 6 nach Do., zeigt uns die Jagd, wir hören den dreimaligen vergeblichen Hornruf, die Erlegung des Wildes, das Abdecken und Zerlegen der Beute. Strophe 7 und 8 bilden wieder eine Einheit, das vierte und letzte Bild: das Mahl.

Alles aber wird zusammengehalten durch den Assonanzvokal *i* (+ *e*). Daher scheint uns fortlaufender Druck, der das Ganze als Einheit empfinden läßt, das Gegebene. Wir haben deshalb die einzelnen Verszeilen rechts fortlaufend durchgezählt.

Da das Vl. ungeschrieben ist, seine Melodie und sein Text vielmehr in ausschließlich mündlicher Überlieferung weiterleben, so bleibt es mancherlei Wandelung unterworfen. Es ergeben sich Umgestaltungen an Wortlaut und Weise, teils unabsichtliche, die auf mangelnder Erinnerung beruhen, teils aber auch absichtliche, indem ein Lied der veränderten Zeit und ihren neuen Anschauungen angepaßt wird. So ist das Vl. eigentlich stets in der Entwicklung: die Allgemeinheit, die das Lied des verschollenen Verfassers zu ihrem Allgemeingut macht, dichtet es um, zersingt es. Das bedeutet

bei der in der Allgemeinheit herrschenden Mittelmäßigkeit fast immer eine Abwärtsentwicklung, einen Verfall. Diese Zerstörung wird oft durch den Fortschritt der Bildung noch beschleunigt, der dem Vl. den Boden entzieht. Diese Umstände haben auch die *Bl. Bi.* beeinflußt, so daß die verschiedenen Fassungen des Liedes sehr ungleich an Wert sind. Die folgende kurze Betrachtung wird das bestätigen.

1.

An erster Stelle seines Verzeichnisses der Fassungen unseres Liedes nennt Do. eine aus Tourouvre (Orne). Sie steht bei Vaugeois, *Hist. des Antiquités de la ville de l'Aigle* (*notes*) 1841, ein Abdruck bei Beaurepaire, *Etudes sur la poés. pop. en Normandie* und bei Rolland, *Mélusine* II, col. 307. Rolland (*Mél.* II a. a. O.) deckt sich fast wörtlich mit Beaurepaire, dessen Wortlaut die folgende Gestalt hat (die kleinen belanglosen Abweichungen bei Rolland sind in Klammern beigefügt) [1]:

La Biche Blanche.

Celles qui vont au bois, 1)
C'est la mère et la fille.
La mère y va chantant,
Et la fille soupire.
Qu'avez-vous à pleurer,
Ma fille Marguerite? (*Marguerite, ma fille*)

J'ai un grant ire en moi (*grand*)
Je n'ose vous le dire. 2)
Je suis fille le jour (*sur jour*)
Et la nuit blanche biche.
La chasse est après moi,
Les barons et les princes.

[1]) Diese sowie die folgenden Fassungen sind auch in der äußeren Anordnung der Verszeilen genau wie an der Fundstelle wiedergegeben.

Et mon frère Lion, 3)
Qui est encore le pire:
Allez, ma mère, allez,
Bien promptement lui dire,
Qu'il arrête les chiens (ses chiens)
Jusqu'à demain ressie.

Bonjour, bonjour, mon fils, 4)
Et bonjour donc, ma mère (Ah! bonjour d. m. m.).
Où sont tes chiens, Lion?
Dis-le-moi, je t'en prie (je te prie).
Ils sont dans la forêt,
Après la blanche biche.

Arrête-les, Lion. 5)
Arrête, je t'en prie.
Trois fois les ai cornés,
Sans que pas un l'ait ouï;
La quatrième fois,
La blanche biche est prise.

Mandons le dépouilleur, 6)
Qu'il dépouille la biche;
Celui qui la dépouille
Dit: je ne sais que dire,
Elle a les cheveux blonds
Et les seins d'une fille. (Et le sein d'une fille?)

Quand il fut pour souper, (ce fut p. s.)
Tout le monde y est-il? 7)
Oh! non, répond Lion,
Faut ma soeur, Marguerite.
— — — — — —
— — — — — —

Vous n'avez qu'à manger, 8)
J' suis la premièr' servie,
Ma tête est dans le plat,
Mon coeur est aux chevilles, (*Et mon coeur a. ch.*)
Le reste de mon corps,
Il est dans la cuisine.

Lion sortit dehors, 9)
Comme un homme bien triste:
Faut n'avoir qu'une soeur,
Et l'avoir détruite.
— — — — — —
— — — — — —

J'en suis au désespoir, 10)
J'en ferai pénitence,
Serai pendent sept ans
Sans mettre chemise blanche, (*chemis'*)
Et coucherai sept ans
Sous une épine blanche.

Diese Fassung, die wir wegen ihrer Herkunft aus Tourouvre mit T_1 bezeichnen wollen, zeigt nur geringe Abweichungen von dem Versuch bei Do., dessen Form durchweg besser ist. Daß „*soupirer*" den verhaltenen, stillen Kummer besser wiedergibt als „*pleurer*" T_1 1_5, ist wohl zweifellos. In T_1 4_{1-2} hören wir die Begrüßung zwischen Mutter und Sohn. Sie ist zwar echt natürlich und wahr in der Form, doch erscheint sie uns an dieser Stelle, wo höchste Eile oberstes Gebot der Stunde ist, als eine Hemmung. Die Mutter wird in der Herzensangst um das Leben ihrer Tochter schwerlich noch Zeit und Stimmung zu einer Begrüßung in solch ausgeprägter Form gefunden haben. Bei Do. fehlen die Worte. Hier kommt die Angst besser zum Ausdruck in den Worten „*où sont les chiens,*

Renaud, et ta chasse gentille?" Da ist keine Zeit zu weitläufiger Begrüßung; selbst die Worte „*dis-le-moi, je t'en prie*", T_1 4_1, in ihrer Dringlichkeit sind zu entbehren. „Wo sind Hunde und Jagd?" Das ist alles, was die Mutter in ihrer Angst herausbringt, und das ist menschlich wahr und verständlich.

T_1 5_{2-6} ist in der Form der wörtlichen Rede die persönliche Erwiderung des Sohnes auf die Bitte der Mutter, bei Do. wird alles erzählt, daher „*a cornés*" für „*ai cornés*". Auch hier will uns die Form der Erzählung als die bessere erscheinen, sie paßt besser in den ganzen Gang der Handlung, der Hörer sieht den Vorgang vor seinen Augen sich abspielen; es ist, als ob der Dichter alles belauscht habe; das ist wirksamer als bloßer Bericht.

T_1 bezeichnet am Schlusse von Strophe 7 das Fehlen zweier Verszeilen (bei T_2 ist hier ergänzt worden, vgl. T_2). Do. hat diese Lücke nicht weiter berücksichtigt, sondern schließt gleich an „*Faut ma soeur M.*" die Worte „*Vous n'avez qu'à manger*". Kaum ist das Fehlen der Schwester vom Bruder bemerkt, so ertönt auch schon die Stimme aus der Schüssel. Die Stelle ist höchst wirksam, und ein Bedürfnis nach einem Einschiebsel, etwa wie in T_2 6_{5-6}, besteht nicht, es würde hier nur nachteilig wirken.

T_1 9 und T_1 10 sind Zusätze von Unwert. Do. nennt sie „*platitudes négligeables*". Wenngleich uns dies Urteil zu hart erscheint, müssen wir diese Zeilen als unecht ablehnen, werden aber in anderem Zusammenhange auf sie zurückkommen müssen.

2.

Eine andere Fassung steht bei Haupt, *Franz. Volkslieder* p. 19; dieselbe findet sich bei Wekerlin, *L'Ancienne Chanson populaire en France.* Sie steht auch *Mél.* II col. 306, von Rolland abgedruckt, und stammt aus „*Les Derniers Paysans*",

einer Novellensammlung von Émile Souvestre. Do. sagt über diese Lesart, sie werde oft angeführt, und er habe sie deshalb in das Verzeichnis der Fassungen mit aufgenommen, obgleich sie für die Wortlautvergleichung bedeutungslos sei. Sie sei nur eine schriftstellerische Umarbeitung der zehn Jahre früher gedruckten Fassung von Vaugeois. Souvestre habe sich damit begnügt, an Stelle der Assonanz verschiedene Reime zu setzen und einige Verse im Sinne der Wirkung hinzuzufügen. Nach Rollands Ansicht stammt sie wahrscheinlich aus der Bretagne. Ich bezeichne sie wegen ihrer Zugehörigkeit zu Vaugeois (T_1) mit T_2. Sie lautet folgendermaßen:

La Biche Blanche.

1) *Celles qui vont au bois*
C'est la fille et la mère;
L'une s'en va chantant
L'autre se désespère.
— Qu'avez-vous à pleurer
Marguerite, ma chère?

2) *J'ai un grand ire au coeur*
Qui me fait pâle et triste,
Je suis fille sur jour
Et la nuit blanche biche,
La chasse est après moi
Par haziers et par friches.

3) *Et de tous les chasseurs*
Le pire, ma mère, ma mie,
C'est mon frère Lion;
Vite, allez qu'on lui die
Qu'il arrête ses chiens
Jusqu'à demain ressie.

4) — *Arrête-les, Lion,*
Arrête, je t'en prie!
Trois fois les a cornés
Sans que pas un l'ait ouï.
La quatrième fois
La blanche biche est prie.

5) *Mandons le dépouilleur*
Qu'il dépouille la bête.
Le dépouilleur a dit:
Y a chose méfaite,
Elle a seins d'une fille
Et blonds cheveux sur tête.

6) *Quand ce fut pour souper:*
Que tout le monde vienne vite.
Et surtout, dit Lion,
Faut ma soeur Marguerite:
Quand je la vois venir
Ma vue est réjouite.

7) — *Vous n'avez qu'à manger,*
Tueur de pauvres filles,
Ma tête est dans le plat
Et mon coeur aux cherilles;
Le reste de mon corps
Devant les landiers grille.

8) *Le bras du dépouilleur*
Est rouge jusqu'à l'aisène:
Dans le sang que ma mère
Avait mis dans nos veines,
J'ai laissé boire mes chiens
Comme à l'eau des fontaines . . .

9) *Par un malheur si fier*
Je ferai pénitence,
Serai pendant sept ans
Sans mettre chemise blanche.
Et j'aurai sous l'épin',
Pour toit, rien qu'une branche.

Bei großer Ähnlichkeit mit Do. zeigen sich hier doch einige Abweichungen, die den Vergleich zwischen Do. und T_2 zugunsten des ersteren entscheiden.

T_2 zeigt in Strophe 1 Reim auf *-ère*

Strophe	2	Assonanz	auf	*-i* (+ *e*)
„	3	Reim	„	*-ie*
„	4	„	„	*-ie* : *ï* (*ouï*)
„	5	„	„	*-ête* (*aite*)
„	6	„	„	*-ite*
„	7	„	„	*-ille*
„	8	„	„	*-ène* (nach Einschiebung von „*aisène*")
				-eines
				-aines
„	9	Assonanz	„	nasales *a* (*ence* : *anche*).

Dieser gekünstelten Mannigfaltigkeit in den Versausgängen steht bei Do. volkstümliche Einfachheit gegenüber, indem hier das ganze Lied durchassoniert in *i* (+ *e*), was ihm ein einheitliches, geschlossenes Gepräge verleiht. Auch in bezug auf Inhalt und Form steht T_2 nicht so hoch wie Do.

So bringt T_2 die Stimmung der Tochter gegenüber dem „*chantant*" der Mutter zum Ausdruck durch die Worte: *l'autre se désespère* T_2 1_4, ein für ein Vl. farbloser und wenig anschaulicher Ausdruck. Das „*soupire*" bei Do. ist viel sinnfälliger, indem es uns nichts über die Stimmung des Mädchens sagt, sondern die Wirkung, eine Gebärde, zeigt, die ein helles

Schlaglicht auf die Gemütsverfassung der Tochter wirft; wieviel anschaulicher und schöner ist *„elle soupire“* als *„elle se désespère“*!

In Strophe 2_2 zeigt T_2: *qui me fait pâle et triste,* Do.: *et n'ose vous le dire.* Auch hier ist Do. vorzuziehen. Diese Fassung ist viel natürlicher und darum schöner, volksliedmäßiger als die in die Kunstform eines erläuternden Relativsatzes gekleidete Betrachtung über die Wirkung von *„ire au coeur“* auf den Gesichtsausdruck und die allgemeine Gemütsstimmung.

T_2 2_5—3_3 schildert die Jagd *„par haziers et par friches“*, gewiß sehr anschaulich, und frohe Weidmannslust klingt uns aus den Worten entgegen. Der Text begibt sich aber eines Kunstmittels echter Volksdichtung, der Steigerung, das an dieser Stelle bei Do. 6—7 angewandt wird und seine Wirkung nicht verfehlt; vgl. darüber Kap. IV (Kunstanschauung). Sehr wirksam sind die Worte 3_1—4_2. Das Mädchen bittet, die Mutter möge einen Boten zu dem Bruder schicken, daß er die Jagd abrufe. Strophe 4 aber zeigt, daß die Mutter selbst zu ihm geeilt ist, und alle ihre persönliche Kunst des Bittens liegt in ihren Worten *„Arrête-les, Lion, Arrête, je t'en prie!“*. Daß die Jagd bereits im Gange ist und es sich allenfalls um ein Zurückrufen handelt, geht bei Do. aus den kurzen, die höchste Bestürzung der Mutter verratenden Worten von Vers 13 hervor. Der ganze höchst wirkungsvolle Auftritt fehlt bei T_2.

Strophe 4 zeigt eine kleine Abweichung gegen Do. In T_2 bläst der Bruder viermal, beim vierten Male wird die Hindin erlegt, Do. läßt es bereits beim dritten Hornruf geschehen; vgl. darüber Kap. IV (Kunstanschauung).

Strophe 5 bei T_2 läßt den *dépouilleur* sagen: *Y a chose méfaite,* Do. hat: *Je ne sai que dire.* Beides drückt das Erstaunen des *dépouilleur* aus, die Verschiedenheit ist für das

Lied als solches belanglos, doch scheint uns die Fassung bei Do. natürlicher und darum besser.

Strophe 6 ist bei Do. (19—21) außerordentlich wirksam in ihrer Kürze, durch die Worte *„en on fait un dîner“* ist der Zusammenhang besser gewahrt als bei T_2 6, wo die ganze Strophe weitschweifig anmutet, besonders 6_{5-6}, alles ist verblaßt gegenüber Do.

Unbegründet, gekünstelt erscheint der Ausdruck *„Tueur de pauvres filles“*, mit dem T_2 7_2 der Bruder von der Stimme aus der Schüssel belegt wird, besonders der Plural *„filles“* ist vollkommen unberechtigt. Er hat doch nur Sinn, wenn wir annehmen, daß der Bruder schon öfter Jagdtiere erlegt hat, die verwandelte Menschen waren. Das würde nach dem ganzen dem Liede zugrunde liegenden Weltbilde nicht unmöglich sein, würde aber den Eindruck des Liedes sehr abschwächen und scheint doch etwas gewaltsam.

In T_2 7 wird vor den *„landiers“*, bei Do. 24 auf den *„charbons“* geröstet, vgl. darüber Kap. III (Kulturbild).

Die schauerliche Ausmalung der grausigen Mahlzeit mit ihren Vorbereitungen in Strophe 8 und der unter dem Einfluß christlicher Sittenlehre hier wie in T_1 hinzugefügte Gedanke der Buße sind als Ganzes abzulehnen, sie sind Zusatz, zeigen aber in den Worten *„serai pendant sept ans sans mettre chemise blanche“* usw. echt volkstümliche Auffassung; vgl. darüber Kap. V (Weltanschauung).

3.

In der *Rom.* X, S. 365—396, hat Legrand unter dem Titel *„Chansons populaires (recueillies en octobre 1876 à Fontenay-le-Marmion, arrondissement de Caen [Calvados])“* eine schöne Sammlung von Volksliedern veröffentlicht. Sie sind genau so wiedergegeben, wie sie dem Sammler von den Sängern in die Feder gesagt oder gesungen worden sind.

Auf S. 377 steht unter der Gruppe *„chansons épiques“* als Nr. XIV unsere *Blanche Biche.* Wir bezeichnen diese auch von Do. genannte Fassung nach dem Orte Fontenay mit *F.* Sie ist ohne Überschrift und in assonierenden Zwölfsilbnern gedruckt; je drei sind zu einer Strophe zusammengefaßt, die letzte dieser Strophen umfaßt vier Zeilen. Der Wortlaut ist dort folgender:

1) *Au château des martyrs c'est la mère et la fille;*
La mère chante et rit et la fille soupire.
„Qu'avez-vous à soupirer, ma fille Marguerite?“

2) *„La nuit je suis comme vous, le jour en blanche biche.*
La chasse est après moi, comtes et barons me suivent,
Et c'est mon frère Julien qui est encore le pire.“

3) *„Julien, récrie tes chiens, je suis ta soeur Marguerite.“*
Il les cria trois fois, ne peut les faire venir:
La quatrième fois la blanche biche est prise.

4) *Julien tire son couteau, par quartiers il l'a mise.*
„Tenez, tenez, ma mère, portez à la cuisine,
Et dites au cuisinier qu'il la fasse bien cuire.

5) *Quand ce vint pour souper: „Où est ma soeur Marguerite?“*
„Soupez, soupez, messieurs, je suis la première assise;
Ma tête est au plat et ma courrée à bouire,
Et mes pauvres boyaux que tes grands chiens déchirent.“

F versetzt uns in das *„château des martyrs“*, wo wir die Mutter und die Tochter beieinander finden; die Mutter singt, lacht und ist guter Dinge, die Tochter seufzt in geheimem Weh. Die Mutter fragt nach dem Grunde der Traurigkeit, und wir hören aus dem Munde des Mädchens, daß sie nachts Mensch und tagsüber weiße Hindin ist, von den Jägern ver-

folgt wird, besonders von *comtes et barons*, und daß ihr Bruder Julien der Schlimmste von allen ist (1. Bild).

Die Hindin ruft, während sie von Juliens Hunden verfolgt wird, ihrem Bruder mit menschlicher Stimme zu, er solle seine Hunde zurückrufen, sie sei seine Schwester Marguerite. Er ruft (!) sie dreimal, kann sie aber mit der Stimme nicht mehr erreichen, es ist zu spät, beim vierten Rufen ist die Hindin bereits erlegt (2. Bild).

Julien zerlegt die Beute mit seinem Messer, übergibt sie seiner Mutter, die sie zur Küche bringt, wo der Koch ein leckeres Mahl daraus herrichtet (3. Bild).

Das Jagdmahl am Abend. Alle sind versammelt, es fehlt nur Marguerite. Auf die bange Frage des Bruders ertönt eine Stimme aus der Schüssel: Marguerite war die Jagdbeute, ist von dem eigenen Bruder zerlegt und seinen Gästen als Speise vorgesetzt (4. Bild).

Diese Fassung weicht nicht unerheblich von der *Bl. Bi.* bei Do. ab. Zunächst wird der Schauplatz des Gespräches zwischen Mutter und Tochter in das *„château des martyrs“* verlegt, in das Nirgendland der Märchen. Das ist gewiß echt volkstümlich und entspricht der ganzen aus traumhafter Märchenstimmung geborenen Kunstanschauung des Vl. Dennoch müssen wir der Fassung bei Do. den Vorzug geben. In beiden folgt unmittelbar *„la mère chante et rit et la fille soupire“*, das sich aber bei Do. viel besser aus dem Einfluß der umgebenden Natur erklärt, der Wald ist für die Mutter eine Quelle der Lust, ruft aber im Herzen der Tochter die furchtbarsten Erinnerungen wach.

Die Antwort der Tochter zeigt eine Umkehrung gegenüber der bei Do.: die Verwandlung in Tiergestalt bei Tage. An und für sich ist die Abweichung belanglos, da das Wesentliche gewahrt bleibt, nämlich der Zwang, zu gewissen Stunden Tiergestalt anzunehmen. Sie setzt aber voraus, daß das

Beisammensein von Mutter und Tochter im Schlosse zur Nachtzeit oder wenigstens am Abend stattfindet, und daß merkwürdigerweise die Verwandlung der Tochter unter Tage der Mutter entgangen sein muß. Dieser Widerspruch spricht zugunsten des Versuchs bei Do.

Wenn aber in *F* die Hindin mit menschlicher Stimme um Schonung fleht, so ist das ein in der Märchenwelt weitverbreiteter Zug, die Tiere mit menschlichen Kräften, Gefühlen und Sprache auszustatten. Bei Do. ist dieser uralte Glaube nicht mehr zum Ausdruck gebracht, hier bittet die Mutter für die Tochter, die während der Zeit der Verwandlung stumm bleibt.

Der Schluß ist entsprechend wie bei Do. Die Stimme aus der Schüssel deckt den furchtbaren Zusammenhang auf.

4.

L. Pineau, *Le Folklore du Poitou*, Paris 1892, bringt S. 391 folgende Fassung des Liedes unter der Überschrift:

La nuit si jolie fille, le jour si jolie biche.

La nuit, si jolie fille, le jour si jolie biche. 1)
Dites à mon frère l'aîné qu'il appelle ses chiens! 2)
L'aîné a pris son sabre, la coupe en quatre quartiers. 3)
Tenez, chère mère, tenez, portez à la cuisine, 4)
Et dites au cuisinier qu'il apprête belle cuisine; 5)
N'aurons d' soir à souper les prêtres et les barons, 6)
Le premier rentra, salue la compagnie; 7)
Le second salue, demandit Marguerite. 8)
„Rentrez, messieurs, rentrez, je suis la première à table. 9)
Mon corps est encroché, mon âme en Paradis; 10)
Mon sang est répandu sur toute la cuisine!“ 11)

Dies von Cécile Compaing dem Sammler gesungene Lied weicht erheblich von den andern Lesarten ab; wir bezeichnen es mit *P*. Es ist sehr stark zersungen. Wir hören nichts von Mutter und Tochter, von Wald oder Schloß, von Freude und Traurigkeit. Unvermittelt steht an der Spitze das Wort der Tochter: *La nuit, si jolie fille, le jour si jolie biche.* Auch hier die Umkehrung der Verwandlungszeit (vgl. *F*). Dann geht es in Sprüngen weiter: Bitte der Tochter an die Mutter, den älteren(!) Bruder zu veranlassen, die Hunde zurückzurufen (2). Zerlegung der Jagdbeute durch den älteren Bruder (3). Die Mutter muß sie zur Küche bringen (4). Der Koch soll ein feines Mahl anrichten (5). Priester und Barone sollen geladen werden (6). — Bis hierher ist das Lied arg zersungen. Die Mutter ist anfangs mit keinem Worte erwähnt, über den Ort der Handlung erfahren wir nichts, dunkel bleibt auch, ob die Mutter den Bruder gesprochen, ob dieser den Versuch gemacht hat, die Jagd zu verhindern. Alles das ist bei Do. mit feiner Kunst (dreimaliges Blasen, Häuten, blonde Haare, Busen) und Steigerung der Spannung herausgearbeitet. Der zweite Teil von *P* (7—11) zeigt dagegen ein Mehr gegenüber Do. Das ist der wirksame feine Zug, daß der erste der Gäste die bereits Versammelten prüft — er merkt noch nicht das Fehlen der Marguerite —, der zweite aber nach dem Gruße nach Marguerite fragt, worauf die Stimme der Getöteten aus der Schüssel ertönt. Die in 7 und 8 liegende Steigerung fehlt bei Do. Hier in *P* verfehlt sie ihre Wirkung nicht. Die Worte *„mon âme en Paradis“* (10) sind aus christlichem Einfluß zu erklären.

5.

Die Bretagne ist unter den bei Do. aufgeführten Fassungen des Liedes mit zwei Lesarten vertreten, die verzeichnet stehen bei Lucien Decombe, *Chansons populaires recueillies dans le*

département d'Ille-et-Villaine, Rennes 1884, p. 270 u. 273. Wir bezeichnen sie mit B_1 und B_2. B_1 hat folgende Gestalt:

Sainte Margarete.

1) *Tout au proch' d'un buisson*
La mère, aussi la fille.
La mère, elle chante et rit;
La fille qui soupire.
Ol' lui a demandé:
Qu'avez-vous donc ma fille?

2) *— Oh! la nuit je suis fille*
Le jour j' suis blanche biche. (*bis*).
Les chiens de mon frèr' Biron
Ils sont à m'y poursuivre (*bis*).

3) *— Tais-toi, tais-toi, ma fille:*
Oh! je vas le lui dire:
— A vous bonjour, Biron.
— Je vous salue, ma mère.
— Où sont tes chiens, Biron,
Et ta chasse gentille?

4) *— Ils sont dedans le bois*
A cour' la blanche biche.
— Appell' tes chiens, Biron;
C'est ta soeur Marguerite.
Il appela ses chiens
O son joli cornet d'cuivre.

5) *Les appela trois fois.*
A la troisième fois
La blanche biche est prise.
Il tira son épée;
En quartier il l'a mise. (*bis*).

6) *Il dit à son valet:*
Qu'on porte à la cuisine;
Qu'on dise au cuisinier
Qu'il fass' bien la cuisine
Pour faire un bon dîner
Aux barons et aux princes.

7) *Il leur a demandé:*
Êtes-vous tous à table? (*bis*).
Ils lui ont répondu:
Hors ta soeur Marguerite. (*bis*).

8) *Ell' répondit du plat:*
— J' suis la première assise.
Mon coeur et ma poitrine
Sont dans le plat d'argent.
Mon foie et mon poumon
Sont dans la grand' marmite.

9) *Et ma bell' chevelure*
Au croc dans la cuisine.
Sa mèr' s'est écriée:
— Saint Vierge Marie,
Faut-i' qu' j'aurais mangé
Du coeure de ma fille?

B_1 verlegt den Schauplatz „*tout au proch' d'un buisson*". Die Mutter singt und lacht, die Tochter seufzt. Auf die Frage der Mutter erklärt die Tochter, daß sie tags weiße Hindin sei, und daß die Hunde ihres Bruders sie verfolgen. Sofort, also ohne von der Tochter dazu aufgefordert zu sein, eilt die Mutter zum Sohne, um ihm das Furchtbare mitzuteilen. Begrüßung zwischen beiden, Frage der Mutter: „Wo sind Hunde und Jagd?" „Sie verfolgen die weiße Hindin." Die Mutter klärt ihm das Geheimnis der weißen Hirschkuh

auf, er ruft die Jagd mit seinem Horn ab, aber zu spät; beim dritten Hornruf wird die Hindin erlegt. Nun zerlegt er sie selbst (!), schickt sie durch einen Diener in die Küche und läßt dem Koch sagen, *„qu'il fass' bien la cuisine pour faire un bon dîner aux barons et aux princes“.* Es fehlt hier vollständig die Entdeckung der blonden Haare und der Mädchenbrust beim Enthäuten des Wildes. Abweichend ist die Zerlegung durch den Bruder selbst, die ohne Frage von erschütternder Wirkung ist. Ahnungslos zerteilt der Bruder die Beute, nichts deutet darauf hin, daß es ein Wild ganz besonderer Art ist. Er gibt sogar noch genaue Anweisungen für die Küche, diesmal soll der Koch sein Bestes tun. Alles dies ist von höchster Wirkung auf den Hörer. Beim Mahl wird dann das Fehlen der Schwester entdeckt, die Stimme aus der Schüssel ertönt, Wortlaut mit geringer Abweichung gegen Do.: „Kopf und Brust sind in der Silberschüssel, Leber und Lunge im großen Fleischtopf, das Haar (?) an einem Haken in der Küche.“ Abschließend folgt ein Ausruf der Mutter an die Mutter Maria, daß sie beinahe ihres eigenen Kindes Herz gegessen hätte. Diese Zeilen (9_{3-6}) sind ein unter christlichem Einfluß entstandener Zusatz. Mit richtigem Geschmack hat Do. diese Verse als wertlos erkannt und weggelassen.

6.

Wir lassen nun B_2 folgen.

Sainte Marguerite.

1) *Voulez-vous éouïr la vie*
De sainte Marguerite?
Tous les jours la mèr' chante et rit,
Et la fille qui crie.
Un jour ell' lui demande:
Qu'avez-vous, Marguerite?

2) *— J'ai bien des maladies,*
Je n'ose vous le dire.
Tous les jours je suis fille,
Et la nuit blanche biche.
Toutes les chasseries
Vont après moi la nuit.

3) *Cell' de mon frèr' Biron*
Elle est encor la pire.
— Appelle tes chiens, baron;
C'est ta soeur Marguerite.
Il a corné trois fois
O un cornet de cuivre.

4) *La quatrième fois*
La blanche biche est prise —
Et ont fait un dîner
Aux barons de la ville.
— Nous voici tous allés,
Point ta soeur Marguerite.

5) *Ell' répond sur le plat:*
— I'suis la première alite
Mon foie et mon poumon
Sont dans la grand' marmite;
Ma rate et mon coeur
Sont dans la grand' chaudière.

6) *Mon sang qu'est répandu*
Par toute la cuisine;
Aussi mes blonds cheveux
Sont pendus à la ch'ville.
Je les vois tous les jours
Comm' le vent guenille.

Nach dem spielmannsmäßigen Eingang hören wir, daß die Mutter immer singt und lacht, die Tochter dagegen immer weint („*crie*"!). Eines Tages fragt die Mutter nach der Ursache. Die Tochter sagt, sie habe „*bien des maladies*", sie wage es nicht zu sagen, tagsüber sei sie Mensch und nachts müsse sie Hindin sein. Allerart Jagd sei hinter ihr her, die ihres eigenen Bruders sei die schlimmste. Die Mutter eilt zum Sohne, er solle die Hunde zurückrufen, die Hindin sei seine Schwester. Er bläst dreimal, beim vierten Male wird das Wild erlegt, den „*barons de la ville*" wird ein Festmahl daraus bereitet. Alle sind da, es fehlt Marguerite. Die Stimme aus der Schüssel ertönt und klärt den Zusammenhang auf.

Diese Fassung steht, was den Kunstwert betrifft, schon ziemlich weit abseits, sie ist schon Gemeingut der Spielleute geworden und hat das Gepräge solcher Spielmannslieder angenommen. Einige Ausdrücke sind verwässert worden, so 1_3 *crie* (*soupire!*), 2_1 *bien des maladies* (*grande ire!*), 2_4 *toutes les chasseries* (*chasse gentille, barons et princes!*) usw. Irgendwelchen selbständigen Kunstwert hat diese Fassung weiter nicht. Sie bringt allerdings allerlei Angaben über Jagdsitten und wird beim Kapitel „Kulturbild" heranzuziehen sein.

Was den Titel „*Sainte Marguerite*" bei Decombe betrifft, so sagt Rolland, *Melusine* II, col. 296 ff., gelegentlich einer Besprechung der Decombe'schen Sammlung, es sei für ihn unverständlich, wie das Lied zu diesem Titel komme. Zwar laute der Anfang der zweiten Fassung bei Decombe (B_1) „*Voulez-vous ëouir la vie de Sainte Marguerite?*" Aber das seien sicher die ersten Zeilen eines anderen, die hl. Marguerite betreffenden Liedes, die unberechtigter Weise unserm Liede vorangesetzt wurden. Diese Erscheinung steht ja im Vl. durchaus nicht vereinzelt da. Der wahre Titel unseres Liedes ist: „*La Blanche Biche*".

7.

Als nächste Fassung lassen wir die in *Mélus.* VI, 1892/93 col. 22, von Couraye du Parc abgedruckte folgen. Sie stammt aus St. Denis-le-Vêtu (Manche) und lautet wie folgt (*D*):

La Blanche Biche.

Chanson populaire.

1) *„Argentine, ma fille, qu'avez-vous à pleurer?*
Êtes-vous grosse d'enfant, que vous n'osiez le dire?"

2) *„Je ne suis pas grosse d'enfant, que je n'ose le dire;*
Je suis fille le jour, et la nuit, blanche biche.

3) *J'ai la chasse après moi, le roi et sa famille.*
Et mon frère Regnault qui est encore le pire.

4) *O ma mère, o ma mère, allez dire à mon frère*
Qu'il arrête ses chiens seulement cette nuitée."

5) *Regnault a répondu: „Je n'arrêterai point mes chiens,*
Je les laisserai chasser à la biche jolie".

6) *Au premier coup corné la blanche biche est prise*
Au deuxième coup corné la pauvre biche est morte.

7) *„Qu'on invite le roi et toute sa famille*
A venir au souper de la biche gentille".

8) *Le cuisinier demande: „Tout le monde est-il à table?"*
Regnault a répondu: „Il n'y manque qu' Argentine".

9) *Argentine répond: „Je suis la première mise:*
Mon corps est sur vos plats, mon coeur sur vos assiettes,

10) *Et sur vos plats d'en haut ma blanche poitrine y est mise*
Et sur vos noirs charbons mes pauvres os y grillent."

11) *Regnault et sa mère tombèrent le visage contre terre*
De se voir au dîner, au dîner d'Argentine.

Von den bisher besprochenen Fassungen weicht *D* am meisten von dem Versuch bei *Do* ab, sie nimmt eine selbständige Stellung ein. Das Lied beginnt — und dadurch schon rückt *D* weit von den übrigen Lesarten ab — mit der Frage der Mutter an die Tochter Argentine(!), warum sie weine, ob sie mit einem Kinde gehe und es der Mutter nicht zu sagen wage. Das Mädchen weist diese Vermutung zurück, und nun folgt die Aufklärung: Verwandlung, Verfolgung durch „*le roi et sa famille*", der eigene Bruder ist der Schlimmste; Bitte an die Mutter zu veranlassen, für diese Nacht die Jagd einzustellen.

Bis hierher verläuft, abgesehen von der Mutter Frage zu Anfang, die Handlung in derselben Weise wie in den übrigen Fassungen. Nun aber antwortet Regnault überraschender Weise mit einer glatten Weigerung. Trotzig erklärt er, daß er auf keinen Fall seine Hunde zurückhalten, sondern sie auf die schöne Hindin Jagd machen lassen werde. Damit weicht *D* von allen anderen Fassungen ab. Die Jagd beginnt, beim ersten Hornruf wird die Hündin umstellt, beim zweiten bereits erlegt. Es fehlt hier das Enthäuten und die Entdeckung der weiblichen Körperformen unter der Tierhaut. Der König mit seiner ganzen Familie wird zu dem seltenen Jagdmahl geladen. Auf die Frage des Küchenmeisters, ob alle Gäste vollzählig seien, antwortet Regnault, es fehle nur seine Schwester Argentine. Darauf ertönt die Stimme aus der Schüssel, worauf Regnault und seine Mutter tot umfallen. Der Gedanke, zu Tisch zu sitzen und Kind und Schwester zu verspeisen, hat ihrem Leben ein Ziel gesetzt.

Der Kunstwert des Gedichtes ist nicht sehr hoch, es wird aber bei Erörterung der Herkunft des Stoffes und der Weltanschauung nicht zu übergehen sein. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß die Versschlüsse wenig rein sind.

Str. 1 zeigt weder Reim noch Assonanz.

„ 2 und 3 Assonanz auf *i* (+ *e*).

„ 4 assoniert in *é*, wegen der geschlossenen Aussprache des *e* in *frére*, das erst verhältnismäßig spät *è* wurde.

Str. 5: —

„ 6: —

„ 7: Reim: *ille.*

„ 8: —

„ 9: —

„ 10: Assonanz: *i* (+ *e*).

„ 11: —

Da spürt man sehr das Herrenrecht des Volkes und die zersetzende Kraft der mündlichen Überlieferung. Man hat das Gefühl: hier ist das Lied von seiner hohen Warte herabgestiegen, es hat an Vornehmheit verloren. Das zeigt sich besonders in der Frage der Mutter an die Tochter und in der schroffen Absage des Sohnes auf die flehentliche Bitte der Mutter. Hart und lieblos klingt auch die Antwort des Bruders auf die Frage des Küchenmeisters: Es fehlt nur Argentine. Erst die Stimme aus der Schüssel bringt ihn zur Besinnung, lähmender Schreck ergreift ihn und raubt ihm den Atem, entseelt stürzt er zu Boden.

8.

Eine letzte Fassung unseres Liedes ist in Lothringen bekannt. Sie ist Do. entgangen, jedenfalls erwähnt er sie nirgends, erst Tiersot erhielt beim Schreiben seines *„Index musical“* zu Do. Kunde von ihr. Sie ist abgedruckt im 19. Bd. der *„Revue des Traditions populaires“* p. 203. Der Herausgeber Sadoul hat sie in *Raon l'Étape* (*Vosges*) in drei Fassungen sich vorsingen lassen. Trotz unverkennbarer Zugehörigkeit entfernt sich diese Fassung bereits recht weit

von den übrigen, der Zersetzungs- bezw. Erweiterungsvorgang der Lieder im Volksmunde zeigt sich hier besonders deutlich. Neu gegenüber den bisherigen Lesarten ist die Einführung der zweiten Tochter Eugénie (5) und der Gedanke, daß die Mutter in ihrer Putzsucht vergißt, den Bruder von der Jagd zurückzuhalten, und durch ihre Fahrlässigkeit an dem Tode ihres Kindes mitschuldig wird. Echt märchenhaft ist die Schilderung des weiblichen Schmuckes (29—31) (goldener Gürtel, Ringe, goldene Pantoffel, vgl. Aschenbrödel). Wir lassen den Wortlaut (*L*) hier folgen:

La Blanche Biche.[1])

Je vais chanter ici la blanche biche, 1)
C' n'est point un' biche, c'est une jeune fille. 2)
La mère y chante et la fille y soupire: 3)
Que pleurez-vous, Marguerite ma fille, 4)
Elle n'y pleure point votre soeur Eugénie. 5)
Mon autre soeur n'a pas la même maladie, 6)
De jour suis biche et la nuit belle fille, 7)
Me faut sauter des haies et des charmilles, 8)
Le plus souvent des buissons d'arbrépine. 9)
Les chiens de mon frère me briseront la vie, 10)
Levez-vous mère et y allez un peu dire 11)
Qu'il tienne ses chiens et sa grand' chasserie. 12)
La fille s'en va et la mère elle s'oublie 13)
Jusqu'au lendemain que l' soleil est l'vé. 14)
Elle aime mieux y sa faire sa parure, 15)
Que d'y sauver la vie d' sa pauvre fille. 16)
Bonjour mon fils, ta noble compagnie 17)
Où sont tes chiens et ta grand' chasserie? 18)

[1]) Da mir diese Fassung erst beim Abschluß meiner Arbeit bekannt wurde, konnte ich sie nicht mehr für alle Einzelfragen heranziehen.

Ils sont au bois après la blanche biche. 19)
Hélas mon fils, ce n'est point une biche, 20)
C'est votre soeur Marguerite ma mie. 21)
Sonnez le cor qu'on ne l'attrape mie. 22)
L'on sonne du cor pour arrêter la chasse. 23)
Le corps répond qu'elle était déjà prise. 24)
Grande joie au bois et grand deuil à la ville. 25)
Sonnez du cor qu'on n' la dépouille mie. 26)
Le cor répond qu'elle était dépouillée. 27)
On la dépouille, on y trouv' belle fille. 28)
Et à ses reins des ceintures dorées, 29)
Et ses doigts des anneaux cinq à cinq 30)
Et à ses pieds des pantouflett's d'or fines. 31)
C'était pour dire qu'elle était jeune fille. 32)

Sadoul fügt hinzu, das Lied sei hauptsächlich in der Bretagne und in der Normandie verbreitet, allerdings seien die Fassungen jener Gegenden *„encore plus incorrectes que celle que nous donnons"*. Dies Urteil scheint uns den Tatsachen nicht zu entsprechen. Die Lesarten aus der Bretagne und Normandie sind zwar kürzer und brüchiger als diese lothringische, aber darin liegt unseres Erachtens gerade der höhere Wert jener. Sie sind ursprünglicher und künstlerisch wertvoller als diese, die sich als eine mit spielmannsmäßiger Einleitung verbrämte Überarbeitung darstellt. Sie weicht auch im Versmaß (Zehnsilbner) von den übrigen Fassungen, besonders von dem kritischen Text Do.'s ab. Die Versausgänge (Assonanz *-ie*) sind nicht immer rein (14. 15. 23. 27. 29. 30).

9.
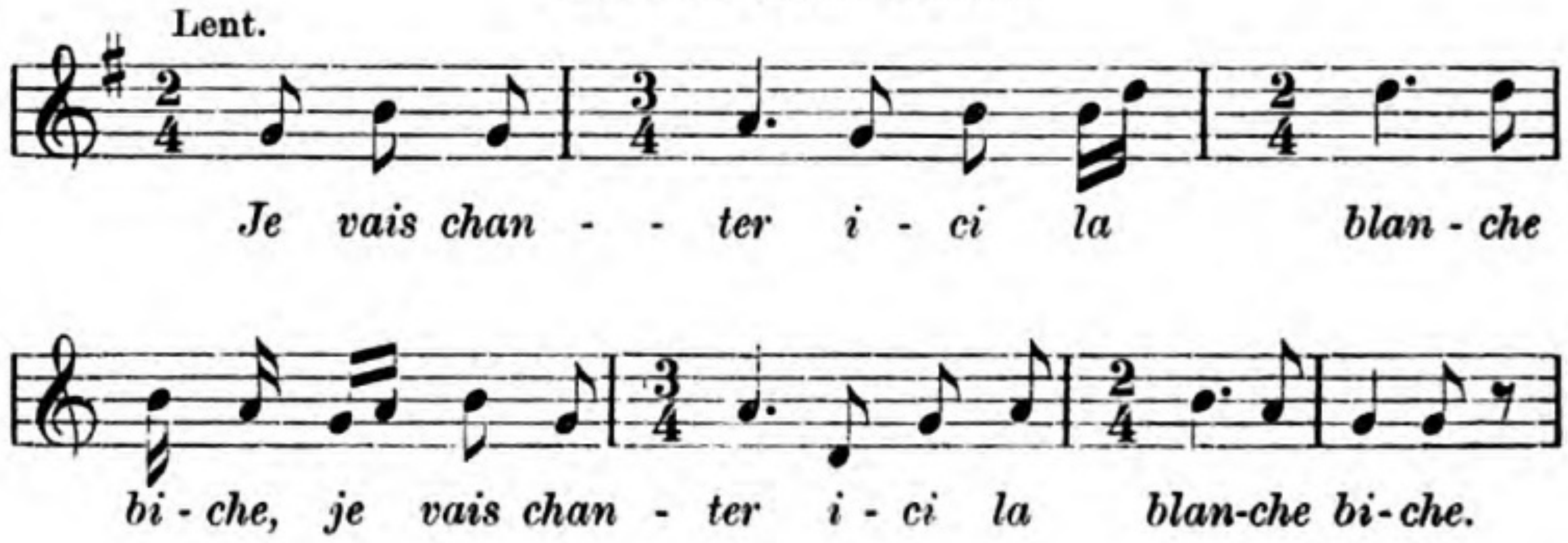
Die Melodie.

Von den bei Do. S. 233/4 zusammengestellten Lesarten der *Bl. Bi.* ist nur eine mit einer Melodie versehen. Es ist

die dort zuletzt verzeichnete von Trébucq, *Chans. pop. en Vendée* 1896. Sie war uns leider nicht zugänglich. Die dort gegebene Melodie gehört aber eigentlich nicht zu unserer *Bl. Bi.*, sondern zu dem alten Hochzeitsliede: *„Sur le pont d'Avignon j'ai ouï chanter la belle"* (Do. S. 491, *Index musical*). Tiersot, dessen Freundeshand Einleitung und Anhang zum *Romancéro* schrieb und der in der Überwachung des Druckes der letzten Nachlaßaufzeichnungen Doncieux' eine Freundespflicht erblickte, hat zu der *Bl. Bi.* keine Melodie abgedruckt. Sadoul bemerkt zu der lothringischen Fassung: *les versions de cette complainte monorime sont assez rares et je crois que jusqu'à présent il n'en a pas été donné de mélodie"*. Er kennt die oben genannte Melodie bei Trébucq, lehnt sie aber als nicht zugehörig ab Und Wekerlin (*Chans. pop. d. Pays d. Fr.* 1903, tome Ier, p. 181) bemerkt zu seiner Lesart (T_2), er wisse nicht, ob dies Lied jemals gesungen worden sei, er habe es jedenfalls niemals anders als gesprochen gehört (Sadoul a. a. O.).

Während Tiersot an dem *Index musical* zum *Romancéro* schrieb (November 1903), erfuhr er von dem Vorhandensein der lothringischen Fassung. Was sie wertvoll macht, ist, daß hier eine Melodie dazu gegeben wird. *„Mais celle-ci même ne peut pas nous servir, le rythme de la poésie (décasyllabique) n'étant pas celui de la version critique"* (Do. S. 491). Ob die Melodie ursprünglich ist oder aus einem andern Liede herübergenommen wurde, vermögen wir nicht zu entscheiden. Der mehrfache Wechsel zwischen $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takt macht das jedenfalls nicht unmöglich. Wie dem auch sei, die lothringische Fassung hat ihre Melodie und nimmt darin eine Sonderstellung ein: das Lied ist Sadoul vorgesungen worden. Leider paßt die Melodie rhythmisch nicht zu den übrigen Fassungen, was ihre Bedeutung wieder beeinträchtigt. Wir geben die Melodie hier wieder.

La Blanche Biche.



(Chaque vers doit être bissé.)

b) Die Sprache.

Bei der Betrachtung der Sprachform eines Volksliedes ist zu beachten, daß die Sprache der französischen wie auch der meisten deutschen Volkslieder nicht mundartlich, sondern Schriftsprache ist. Nicht als ob wir im Vl. das gebildete Französisch eines *lettré* vor uns hätten. Es ist immer mit Lauten, Wortformen usw. landschaftlicher Färbung durchsetzt, die dem ungebildeten Sänger bei dem Bestreben, die Schriftsprache zu sprechen, öfter unterlaufen. Immerhin zeigt das Vl. das „sprachliche Sonntagskleid“ (Morf, A. Dichtg. u. Spr. d. Rom. II, 90). Da das Vl. ferner vorwiegend das Erzeugnis älterer Kulturstufen ist, so wird seine Sprache vielfach altes Gepräge zeigen. Auch die Bl. Bi. zeigt solche Eigentümlichkeiten, die auf die Sprache des 15. und 16. Jahrhunderts oder auf mundartlichen Einfluß zurückgehen. Sie umfassen Zusammenziehungen, Aphäresen und Apokopen, oft begründet in dem Bestreben nach Abkürzung dem Reim, der Silbenzahl und der Melodie zuliebe. Diese Abkürzungen haben sich allmählich dem freien Ermessen entzogen, sie werden durch den Gebrauch geheiligt, feststehend. Von solchen für die Sprache des Vl. bezeichnenden Abweichungen vom regelmäßigen Sprachgebrauch sind in unserm Liede die folgenden zu nennen.

An Auslassungen von Vokalen ist die des stummen oder unbetonten *e* am häufigsten, besonders nach Vokalen und mouilliertem *l*, aber auch sonst, Do. 16.

B_1 1_1, 1_5, 2_2, 2_3, 4_2, 4_3, 8_1, 8_2, 8_6, 9_1, 9_3, 9_5;
B_2 1_3, 1_5, 3_1 (zweimal), 3_2, 5_1, 5_2, 5_4, 5_6, 6_6;
T_1 5_2, 8_2 (zweimal);
T_2 9_5.

Die Auslassung erstreckt sich häufig auf vor- oder nachtoniges *e*, wenn die Silbenzahl es verlangt, vgl. *ch'ville* B_2 6_4, *c' n'est* *L* 2, *l' soleil*, *l'vé* *L* 14, *n' la* *L* 26, nachtonig *L* 28, 31.

Auch die Vokale *a*, *i*, *u* werden oft nicht gesetzt; so steht *qu'* für *qui* vor folgendem Vokal B_2 6_1; *d' soir* für *du soir* P_6. T_2 3_2 zeigt Auslassung des *a* beim pron. poss. *ma*. Die Worte *ma mère*, *ma mie* sind andere Schreibung für *ma mère*, *m'amie*. Es ist zwar auch das Wort *mie* (< *amie*) in der Volkspoesie zu belegen, doch möchten wir die Schreibung *m'amie* (< *ma amie*) vorziehen, sie ist die ursprünglichere und natürlichere, vgl. Roi Renaud (*Doncieux Rom. pop.* S. 87) 6_1, 7_1, 8_1 u. ö.

Die mit einem Vl. meist untrennbar verbundene Melodie macht noch weitergehende Eingriffe notwendig; es werden bisweilen ganze Silben weggelassen. So fehlt in der 2. Pers. Plur. Ind. Praes. dem Verbum *avoir* in der Frage die Endung *-ez* und dem folgenden Pronomen das anlautende *v*, so daß *av'-ous?* für *avez-vous?* sich ergibt (Do. 3). Diese Erscheinung ist psychologisch in der Verschmelzung der beiden silbenanlautenden *v* (*avez-vous*) durchaus erklärlich.

Proklitisch wird „*nous*“ zu *n'* verkürzt, *n'aurons* = *nous aurons* P_6.

An Auslassung intervokalischer Konsonanten, besonders des *s*, findet sich *qu'on lui die* (statt „*dise*“) T_2 3_4 und *prie* (statt *prise*) T_2 4_6.

B_1 9_5 zeigt *i* statt *il* vor folgendem *qu*, wohl in der schweren Konsonantengruppe $l + k$ begründet.

Wegen des Versmaßes steht *coeure* zweisilbig statt *coeur* B_1 9_6.

Das betonte freie lat. *a* ist franz. zu *é* geworden. Die heute *è* zeigenden Formen *mère*, *père* etc. werden im Vl. durchweg *mére*, *mére* etc. geschrieben, sind bis zum 18. Jahrhundert jedenfalls immer mit geschlossenem *é* zu lesen. Do. 1, 2, 7, 8.

Die Endung *-ier* < lat. *ariu(m)* ist regelmäßig einsilbig, *-ière* also zweisilbig; die in der neueren Sprache bekannte Zweisilbigkeit des *-ié*, nach Muta und Liquida, mit *c, g, d, t,* ist der alten Sprache und dem Vl. fremd. Daher ist *quartiers* Do. 18 zweisilbig zu lesen, wie sich übrigens auch aus dem Versmaß des ganzen Liedes ergibt. Vgl. B_1 6_3, B_2 5_6, F_4, P_3; desgl. Roi Renaud Do. p. 91, 10_{3-4}.

Für T_1 2_1: „*j'ai un grand ire en moi*" schlägt Do. „*j'ai bien grande ire en moi*" vor, da das Wort *ire* als masc. sonst nicht bekannt sei. Er verweist darauf, daß *ire* hier gleichbedeutend mit *chagrin* sei, nach dem Glossar von Lacurne de Sainte-Palaye, VI (das mir leider nicht zugänglich war). An und für sich ist die Auslassung des fem. *e* bei Adjektiven im Vl. durchaus gebräuchlich (vgl. *L* 12), das *e* ist an dieser Stelle für das Versmaß sowieso belanglos; glücklich dagegen ist das *bien* für *un*, wodurch das ungewöhnliche masc. *ire* vermieden ist.

Formen wie *el* (Do. 17) für *elle* sind durch Proklise zu erklären. Sie sind in der Sprache der Trouvères häufig und im Vl. allgemein. Das Pronomen *elle* ist also proklitisch stets einsilbig gesprochen, vgl. auch B_1 8_1; enklitisch dagegen bleibt es stets zweisilbig. *Ol* B_1 1_5 ist veränderte Schreibweise für *el* (*elle*).

Die Assonanz *princes* : *i* (Do. 6) läßt erkennen, daß die Nasalierung noch nicht eingetreten war; *in* ist im Norden erst verhältnismäßig spät nasaliert worden. Es ist also *pri-nces* zu lesen.

Die Präposition *o* Do. 5_1, B_1 4_6, B_2 3_6 ist gleichbedeutend mit *avec*. Andere Schreibungen dieser Präposition sind *od, ot*. Sie ist wie „*ab*" die Entwicklung der lat. Präposition *apud*. Die Schreibung *od* ist Anlehnung an das auslautende *d* im lat. *apud*, ebenso *ob* : lat. *ab*. Vgl.

Rolland e Oliver en ad ot *sei amenez*

(Charlem. p. p. Fr. Michel 1832 [p. 3].)

Qu'autrement ne voloient o *le roi demorer*

(Chans. de Saxons p. J. Bodel, p. p. Michel 1839, p. 95.)

Un escuier o *lui avoit*
Ki son bercerie portoit

(Lai de Melion, Michel 1832, p. 48.)

Ressie Bl. Bi. 9, T_2 3_6, T_1 3_6, auch in der Form *ressiée* vorkommend, ist nach Do. p. 236 Anm. ein altes Wort *„encore usité dans la France de l'ouest, signifie la sieste et la collation que les paysans font sur le coup de midi: „une heure de ressie" était synonyme de „une heure de relevée"*.

Nichtsetzung des grammatischen Subjektes *il* ist gewöhnlich bei *il y a*, statt dessen erscheint in der Sprache des Vl. *y a*, vgl. T_2 5_4, das zwei- wie auch einsilbig gezählt werden kann, je nachdem das Versmaß es erfordert.

Auch bei anderen Verben wird das Subjekt oft nicht gesetzt, so fehlt *il* Do. 13, 18; B_1 5_1, T_2 4_3, T_2 9_3, T_1 5_3, T_1 10_3, T_1 10_5, F 3_2, P_3, L 8; *ils* ist ausgelassen Do. 19, B_2 4_3; je vor *sui* Do. 21, L 7.

Umgekehrt wird *je* pleonastisch hinzugefügt dem Vers zuliebe T_1 $8_{5\ 6}$, ebenso *il* T_1 8_6; *elle* L 13.

Auch Auslassung des Objektes findet sich in unserm Liede. So fehlt der Akkusativ *la* in B_1 6_2, *les* in F 4_2, P_4.

Zu den für das Vl. bezeichnenden Wendungen gehört auch die Zusammenstellung „*les barons et les princes*", sie ist durch häufigen Gebrauch eingebürgert, vgl. Pernette v. 8 u. 9 (Do. p. 20).

Einer bemerkenswerten Erscheinung der Analogie ist hier noch zu gedenken. B_1 3_2 steht *je vas* für *je vais*, die größere Häufigkeit der Formen mit *a* (*tu vas, il va*) hat ein Eindringen des *a* auch in die 1. Pers. Sing. zur Folge gehabt.

Noch weiter geht der Einfluß der Analogie, wenn, wie in P_8, *demandit* steht für *demanda*; hier ist also ein völliger Konjugationswechsel eingetreten, eine Erscheinung, die übrigens auch sonst in der Volksdichtung geläufig ist; so findet sich *il tuit* (= *tua*), *je tui* (= *tuai*), *qu'il pleurît* (= *pleurat*) nach Do. Introd. XXXII in Liedern aus der Ile-de-France und der Normandie, sowie in der Schriftsprache des 16. Jahrhunderts.

Abschließend geben wir noch eine Übersicht der vorhandenen Fassungen unseres Liedes, die ihre Verteilung nach Landschaften und die Stellen ihrer Veröffentlichung zeigt. Wie schon oben S. 28 bemerkt, war uns die Fassung aus der Vendée (V) nicht zugänglich.

Überblick über die Lesarten.

T_1 (Tourouvre).

1. Vaugeois, *Hist. d. Ant. d. l. v. d. l'Aigle.*
2. Beaurepaire, *Poés. pop. en Norm.*
3. Rolland, *Mélusine* II.

T_2 (Tourouvre).

1. Souvestre, *Dern. Paysans.* I. 1851.
2. Haupt, *Frz. Volksl.*
3. Rolland, *Mélus.* II.
4. Wekerlin, *L'Anc. Chans. pop. en Fr.*

F (Calvados).

Legrand, *Rom.* X.

P (Poitou).

1. Pineau, *Folklore d. Fr.*
2. Rolland, *Mélus.* II.

B_1 (Bretagne).

1. Roulin, *Poés. pop. de l. Fr.* = Ampère, *Instr.*
2. Decombe, *Ch. pop. d'Ille-et-V.*, p. 270.

B_2 (Bretagne).

Decombe, p. 273.

D (Manche).

Couraye du Parc, *Mélus.* VI (1892/93), col. 22.

L (Lothringen).

Rev. des Traditions pop. t. XIX, p. 203.

V (Vendée, Sévigné).

Métay, *La Chans. pop. en Vendée* 1896.

II. Kapitel.

Das Naturbild.

„Wie wir an einem Naturkörper seine chemische Zusammensetzung, seine Schwere, seinen Wärmezustand unterscheiden und für sich studieren, so sondern wir in dem darstellenden dichterischen Werke, dem Epos, der Romanze oder Ballade, dem Drama oder dem Roman voneinander Stoff, poetische Stimmung, Motiv, Fabel, Charaktere und Darstellungsmittel. Der wichtigste unter diesen Begriffen ist der des Motivs: denn im Motiv ist das Erfahrnis des Dichters in seiner Bedeutsamkeit aufgefaßt; in ihm hängt dieses daher zusammen mit der Fabel, den Charakteren und der poetischen Form. Es schließt die bildende Kraft in sich, welche die Gestalt des Werkes bestimmt“ (Dilthey, *Erlebnis u. Dichtung* [4]1913 S. 199). Mit diesen Worten hebt Dilthey die Bedeutung des Motivs einer Dichtung heraus, und so sei denn hier an die Spitze dieses II. Kapitels die Frage gestellt: „Welches Motiv liegt der *Blanche Biche* zugrunde?“ Es ist die jeden Abend (Morgen) unter einem Zwange erfolgende Verwandlung der Tochter in eine Hindin. Es gehört zu den außerordentlich weit verbreiteten Motiven der Verwandlung von Menschen in Tiere, die in den Märchen aller Zeiten und Völker wiederkehren. Sie gehen zurück auf uralte Vorstellungen, Animismus, Totemismus, Panpsychismus. Es ist hier nicht der Ort, ausführlich auf diese Dinge einzugehen, vgl. darüber W. Wundt,

Völkerpsychologie, IV.—VI. Band, Leipzig 1910—15, und A. v. Gennep, *Religions, Moeurs et Légendes*, Paris, Soc. d. Mercure de France, 1908, dort auch weitere neue Literatur über diesen Gegenstand. Die folgenden Gedanken grundlegender Art aber scheinen uns zum Verständnis unseres Liedes unerläßlich.

Den Menschen der Urzeit und den heutigen Naturvölkern sind die Unterschiede zwischen Mensch und Tier noch nicht klar zum Bewußtsein gekommen, beide gehen ihnen ineinander über. Die nahe Berührung des Waldbewohners mit den Tieren seiner Umgebung, die vielen Ähnlichkeiten in der Lebensweise und in den Bedürfnissen zwischen ihm und dem Tier mußten es ihm als seinesgleichen erscheinen lassen. Das führte zu einer Vermenschlichung des Tieres; man sah in ihm eine menschliche Seele, es schien selber ein verwandelter Mensch zu sein oder doch ein Wesen, das noch zum Menschen werden konnte. Motive dieser Art finden sich in großer Zahl in den Märchen der Naturvölker wie auch der Kulturvölker bis auf den heutigen Tag erhalten.

Die psychologische Entwicklung des Menschen hat sich nun in aufsteigender Linie bewegt, er lernte allmählich besser beobachten und denken. Da mußten ihm dann ganz natürlicherweise tausend Verschiedenheiten zwischen ihm und dem Tiere und soviel Fremdartiges auffallen, daß er das Tier, das ihm in so vielem überlegen war, das schneller, gewandter, stärker war als der Mensch, mit dem geheimnisvollen Schleier einer höheren Abstammung umgab. Daraus entwickelte sich die Vorstellung, in den Tieren mächtigere und vollkommenere Ahnen zu sehen, und die Sitte, sie als solche zu verehren und zu fürchten. So entstand der Totemglaube, der allen Naturvölkern gemeinsam ist. Er umfaßt ursprünglich nur die Tiere, wurde später in Verquickung mit dem Animismus, der alle Dinge beseelt und als Teile einer großen Weltseele auffaßt, auch auf die

leblose Natur ausgedehnt. Jeder Stamm hatte sein eigenes Totemtier, das er als seinen Ahn verehrte und das ihm deshalb geheiligt, unverletzlich, „*tabu*" war. Es gibt kein Volk und keine Stufe menschlicher Kultur, wo nicht der Begriff des „*tabu*" geläufig wäre, d. h. ein in Worten, Gesetzen oder Sitten ausgeprägtes Verbot, diesen oder jenen Gegenstand zu gebrauchen oder zu berühren. Dies Verbot erstreckt sich auch auf den Gebrauch gewisser Worte. Der Tabuismus (das Wort stammt aus der Sprache der Polynesier) gehört zu den ursprünglichsten Rechtsanschauungen, geht bis in die frühesten Stufen des Totemismus hinein und ist andererseits von religiösen Vorstellungen nicht zu trennen. Einer bestimmten Klasse von Menschen z. B. ist der Genuß und die Jagd ihrer Totemtiere verboten, anderen außerhalb dieser Gruppe Stehenden dagegen erlaubt. Das Tabu kann aufgehoben werden; so ist es erlaubt, das Totemtier zu essen, wenn es von einem außerhalb der Totemgruppe Stehenden dargeboten wird; ja zu bestimmten Zeiten, bei feierlichen Gelegenheiten ist der Genuß des Tieres nicht nur erlaubt, sondern sogar geboten. Allmählich wird das „*tabu*" auf andere Dinge und Menschen übertragen. Bei den Australiern sind die Jünglinge beim Fest der Mannweihe, die Frauen nach der Geburt eines Kindes und während der Menstruation, sowie Kranke und Tote *tabu*. Jedes Eigentum eines Menschen, seine Kleider, Waffen, sein eigener Totemname, Plätze, Häuser kürzlich Verstorbener, der von einem fremden Stamm bewohnte Erdboden, Opferstätten usw. können ebenfalls *tabu* sein. Teile des menschlichen Körpers, besonders Haare, Blut, der Kopf als besondere Seelenträger unterliegen dem *tabu*. Näheres über dies ungeheuer reiche Gebiet bei Waitz-Gerland, *Anthropologie der Naturvölker* VI, 336 ff. und bei Frazer, *The golden Bough* 1900, I, 319 ff. Diese Tabugebote, obwohl als göttliche Gebote betrachtet, sind in Wirklichkeit viel älter

als die Göttervorstellungen und als die Begriffe von heilig und unrein. Sie gehen vielmehr auf die ältesten menschlichen Triebe zurück, ihre Wurzel liegt im Gefühl der Furcht vor dämonischen Mächten. Dieses wieder glaubt in dem Totem die Seele eines Ahnen verborgen, gehört also in das Gebiet der Seelenwanderung und des Animismus. Wer ein tabuiertes Tier tötet oder verletzt, hat seine Rache zu fürchten oder muß sein Verbrechen auf irgend eine Weise sühnen. Was ursprünglich Dämonenfurcht war, wird allmählich Sitte und schließlich Gesetz. Dieses älteste Gesetz, das bezeichnenderweise nicht aus Gebot, sondern aus Verbot besteht, wird allmählich in die Göttervorstellungen und in den Kultus verpflanzt, und damit haben wir die Wurzel der unzähligen Bestimmungen über rein und unrein im jüdischen Gesetz. Auch die oben genannten Abstufungen des primitiven Tabu und seine Umgehung kehren wieder in der Vorstellung, daß gewisse Übertretungen der Tabuvorschriften durch Abwaschung beseitigt werden können. (Das sich durch den ganzen jüdischen Ritus hindurchziehende Verbot des Blutgenusses geht nicht zurück auf die Vorstellung von der Unreinigkeit des Blutes, sondern des Blutes als des Seelenträgers, der Jahwe gehört und auf die Bundeslade gesprengt werden muß.)

Doch kehren wir zu den Tierverwandlungen zurück! Je weiter man zum Ursprung der menschlichen Gesittung zurückgeht, um so mehr bemerkt man, daß die Frage nach seiner eigenen Herkunft den Menschen mehr beschäftigt als die nach der Entstehung anderer Dinge neben oder über ihm. Totemtiere sind zwar sehr alt und ihre kultische Bedeutung sehr groß, aber sie werden als etwas Gegebenes betrachtet, und nicht ihr Ursprung, sondern höchstens ihre Verwandlung in Menschen hat Bedeutung für die Naturvölker. In den Mythen und Märchen zeigt dies Motiv die mannigfaltigsten Abwandlungen. Menschen werden in Tiere verwandelt, und umgekehrt.

Auch teilweise Verwandlungen kommen vor; ein Tier kann gleichzeitig Mensch sein und mit anderen Menschen verkehren, eine Frau kann Tiere zur Welt bringen und umgekehrt ein Tier Menschen. Bezeichnend ist nun, daß dergleichen Anschauungen sich auf die Naturvölker beschränken; hier sind wir dem Totemismus noch näher. Bei den Völkern mit höherer Bildungsstufe handelt es sich dagegen stets um eine Verwandlung durch Zauber, entweder ist das Tier ursprünglich Mensch gewesen, ein verzauberter Königssohn oder dergleichen, oder es hat zur Strafe Tiergestalt annehmen müssen. Die Verwandlung in das Tier wird als Strafe für begangene Schuld, die Rückverwandlung als Sühne aufgefaßt. Wie diese Auffassung, die den Naturvölkern noch völlig fremd ist, aus der Vorstellung von der Seele in Verbindung mit der Entwicklung des sittlichen Gedankens der Strafe entstanden ist, hat Wundt, *Völkerpsychologie*, V. Bd., *Myth. u. Rel.*, II. Teil, 2. A., S. 195 ff., klargestellt.

Gewisse Menschen, die Zauberer, haben die Macht, sich und andere zu verwandeln. Aus der Mythologie wissen wir, daß besonders auch die Götter, Zeus, Odin u. a. sich und andere verwandeln, und aus den Märchen ist jedem die vollständige oder teilweise Verwandlung von Menschen in Tiere geläufig. Alle diese Verwandlungen, die vielfach auch zu einer Quelle der Komik und des Witzes geworden sind, setzen aber ein gewisses Bewußtsein vom Wesensunterschied zwischen Mensch und Tier voraus, das der primitiven Bildungsstufe noch völlig abgeht.

Die Vorstellung teilweiser Verwandlung führte zu den Doppelwesen. Menschen mit Tierkopf oder Tierleib mit Menschenkopf, denen Eigenschaften und Kräfte beigelegt wurden, die den Menschen unerreichbar sind. Von hier ist es nur noch ein Schritt zum Tiergott. Daß die Entwicklung in dieser Reihenfolge gegangen sein wird, beweisen die künst-

lerischen Darstellungen der Naturvölker. Chinesische Kaiserdarstellungen zeigen den ältesten Kaiser schon als Menschen, seinen Urahn als ein Wesen halb Mensch, halb Fisch; und in der ägyptischen Kunst ist der Sonnengott Râ zuerst als Sperber, später als Mensch mit Sperberkopf abgebildet. Vergleiche auch die Sphinxe. Ähnliches finden wir in Babylonien und Griechenland (Kyklopen, Titanen, Kentauren). Die Satyre, der Pan und die Silene sind aus der griechischen Mythologie gar nicht mehr wegzudenken, ihre Komik hat sie vor weiterer Vermenschlichung geschützt. Sie wurden bei den Dionysosfesten dargestellt. Der ursprünglich als heilige Handlung aufgeführte Tiertanz entwickelte sich zur Burleske, der Tiergott zum lächerlichen Tierdämon, zum Teufel des Mittelalters. In dieselbe Reihe gehört auch der Drache, dessen beide Bestandteile Schlange und Vogel sicher nicht zufällig die beiden Seelentiere sind.

Vom Tiergott führt die Entwicklung zum heiligen Tiere, das nur mehr Begleiter des Gottes und Verkörperung bestimmter Eigenschaften seines Herrn ist (Zeus: Adler; Wotan: Wolf, Raben). Damit waren die Grundlagen zum Tierkultus gegeben, dessen Reste noch in manchen Sitten und Gebräuchen vorhanden sind. Wie bei den römischen Luperkalien, so wurden auch sonst bei Erntegebräuchen mit Bocksfellen bekleidete junge Männer im Umzuge durch die Stadt geführt. Ursprünglich liegt das Gefühl des Einsseins mit dem Tiere zugrunde, in geschichtlicher Zeit ist dies jedoch längst geschwunden und das Ganze nur nachahmendes Spiel.

Die ursprünglich den Göttern eigene Fähigkeit, sich in Tiere zu verwandeln, wurde allmählich übertragen auf die den Göttern dienenden Priester, die vielfach die Namen der den Göttern heiligen Tiere trugen. Die Priester des Poseidon heißen Stiere, die Jungfrauen der Artemis Bärinnen; sie trugen bei religiösen Festlichkeiten Bärenfelle. Mithras-

priester verrichteten ihren Dienst in Tiermasken, und vielleicht sind noch unsere heutigen Maskenfeste ein Rest von Verkleidung zu religiösen Zwecken.

Aus den Priestern gingen die Zauberer hervor. Sie besaßen die sonst den Göttern vorbehaltene Kunst der Verwandlung infolge ihrer Beherrschung der Naturkräfte und konnten diese Gabe auch anderen mitteilen. Allmählich mußte hierin eine Art unlauterer Wettbewerb, ein Abfall vom Gott, erblickt werden, und so kam die Vorstellung vom Bösen, Dämonischen hinein. Die ursprünglich göttliche Fähigkeit der Verwandlung wird zum Fluch für den Betroffenen, und dieser wurde als ein Ausgestoßener, ein Feind der menschlichen Gesellschaft betrachtet. Das war besonders der Fall bei dem in Wolfsgestalt verwandelten Menschen. Man nannte diesen „Werwolf", d. h. Mannwolf, und deutete schon durch diesen Namen an, daß man darunter einen Menschen verstand, der zu bestimmten Zeiten in Wolfsgestalt erscheint, ganz gleich, ob er die Tiergestalt freiwillig annimmt oder infolge eines Bosheitszaubers oder zur Strafe für begangene Schuld tragen muß.

Wie kam es nun, daß gerade der Wolf als das häufigste Verwandlungstier erscheint? Dieser unersättliche Räuber ist bei Nacht und in der Winterzeit durch seine Mordgier besonders gefährlich und wurde deshalb zum Sinnbild der Nacht und des Todes, zur Verkörperung der Mächte der Unterwelt. Ferner ist er das schnellste und kühnste unserer größeren vierfüßigen Tiere. Dieser Umstand und seine nächtlichen Besuche der Schlachtfelder machten ihn zum ständigen Begleiter des Schlachtengottes. Schon sein Blick wirkte nach dem Volksglauben verderblich; in der Mythologie wurde er deshalb zur Verkörperung des Feindlichen, Bösen. In der germanischen Mythologie stammt er von den Riesen ab, in der christlichen Sage wurde er das Tier des Satans. Der

Teufel selbst heißt der Erzwolf und erscheint in Wolfsgestalt. Im Afrz. und Ags. kommt für Teufel geradezu der Ausdruck *garou* oder *werewulf* vor. Wie der Satan auf Verderben ausging, so auch der Werwolf, der unter dem Schutze des Teufels stand. Damit hat sich eine alte Rechtsvorstellung verquickt, die den Mörder mit dem Wolf zusammen brachte. Wie der Wolf, von Raubgier getrieben, ruhelos umherschweift, so irrt der Mörder, von Gewissensbissen getrieben, friedlos umher. Die Mörder wurden geächtet und vielfach in die Wildnis verstoßen, und so konnte der in dem Dunkel des Waldes lebende Wolf in seiner Blutgier ein Sinnbild des Verbrechens und der Strafe der Ächtung werden. Das ist besonders bei Griechen und Germanen der Fall.

Ein dritter Bestandteil endlich steckt im Werwolfglauben verborgen, das ist die Geisteskrankheit der Lykanthropie. In Berichten griechischer Ärzte lesen wir von einer Krankheit, der Lykanthropie, einer Art Wahnsinn. Der davon Befallene hielt sich für einen Wolf und benahm sich als solcher in Bewegungen und Gebärden. Er lief nachts umher und heulte wie ein Wolf. Etwas Ähnliches sind sicher die bei den Römern erwähnten „*versipelles* (Wendehäuter)" gewesen, die die Macht besessen haben sollen, sich in Wölfe zu verwandeln. Daß Menschen sich für Wölfe halten und die anderen ihnen glauben konnten, war aber nur möglich, wenn eine solche Verwandlung überhaupt für möglich gehalten wurde. Die Lykanthropie setzt also den Werwolfglauben voraus.

W. Hertz hat in seiner Schrift „*Der Werwolf*", Stuttgart 1862, ausführlich über das Motiv und seine Verbreitung in den verschiedenen Ländern der Erde gehandelt. Von Indien, wo die brahmanische Religion und Philosophie den Glauben an die Seelenwanderung entwickelt und die Verwandlung von Mensch in Tier zur Grundlage eines philosophischen Lehrgebäudes gemacht hat, führt der Weg über Semiten (Nebu-

kadnezar, Daniel Kap. 4), Tataren (Wolf-Chan) zu den Armeniern. Hier gibt es Frauen, die für begangene Sünden dadurch bestraft werden, daß sie sieben Jahre als Wolf leben müssen. Ein Geist bringt nachts ein Wolfsfell, die Frau muß es anziehen und wird dadurch in einen Wolf verwandelt. Sofort zeigen sich bei ihr Wolfsgelüste, sie frißt ihre eigenen Kinder und schließlich auch fremde. Das alles vollzieht sich nur in der Nacht, morgens wird das Wolfsfell abgestreift und versteckt, die Frau ist wieder Mensch, um abends durch Anziehen der Wolfshaut wieder Wolf zu werden.

Nach abessinischem Volksglauben können sich die niedrigsten Tonarbeiter in Hyänen oder andere Tiere verwandeln. Sie plündern dann die Gräber und verursachen durch ihren bösen Blick Zuckungen und hysterische Anfälle. Und den Ägyptern war der Wolf ein heiliges Tier. Sie haben auch den Glauben an Seelenwanderung und erzählen von ihrem Gott Osiris, daß er einmal Wolfsgestalt angenommen habe. Daß Menschen Wolfsgestalt angenommen hätten, wird nicht berichtet. Dagegen sei an die aufgefundenen Wolfsmumien und an die Stadt Lycopolis (*ἡ Λυκῶν πόλις*) in Oberägypten erinnert.

Werwolfsagen finden wir auch bei den Indianern Nordamerikas. Sie beruhen auch hier auf dem Glauben an Seelenwanderung. Bär, Büffel, Biber, Hase sind, entsprechend der Tierwelt des Landes, die stets wiederkehrenden Verwandlungstiere (vgl. Hertz a. a. O. S. 130 ff.).

Bei den Völkern Osteuropas hat sich vielfach der Glaube an Werwölfe mit dem Vampyrglauben verquickt; der Name Werwolf bedeutet bei slavischen Völkern vielfach dasselbe wie Vampyr. Herodot erzählt von den Neuren: *Ὡς ἔτεος ἑκάστου ἅπαξ τῶν Νευρῶν ἕκαστος λύκος γίγνεται ἡμέρας ὀλίγας* (L. IX, c. 105 [zitiert nach Hertz]). Und Solinus Polyhistor c. XV, 2 (zitiert nach Hertz): *Neuri statis tem-*

poribus in lupos transfigurantur, deinde exacto spatio, quod huic sorti attributum est, in pristinam faciem revertuntur. Daß auch hier wahrscheinlich ein dunkler Zusammenhang mit alten Kulthandlungen besteht, geht aus einer weiteren Bemerkung Herodots hervor (L. IV, c. 62), wo er sagt, daß die Neuren wie die Skythen Menschenopfer hätten.

In Livland und Polen ist Weihnachten die Zeit der Werwölfe. Um diese Zeit verwandeln sich alljährlich viele Menschen durch einen Zaubertrank in Wölfe und halten in einer alten Ruine oder an der Landesgrenze ihre Zusammenkünfte ab. Die kurländischen Werwölfe sind besonders haßerfüllt gegen Hexen, ähnlich wie die wilden Jäger, das Heer Wodans, die Moosweibchen verfolgen und töten.

In Rußland und besonders in Weißrußland sind die Werwolfsagen sehr verbreitet. Beim Weihnachtsfeuer vermummen sich die Leute heute noch in Wolfspelze und necken in dieser Verkleidung die Leute auf der Straße. Im Balkan und in Kleinasien erscheinen die Werwölfe auch in der Charwoche. Bei den Slaven heißt der Werwolf *„vlkolak"*, das Vampyr, Trinker, Zauberer bedeuten kann. Hier geht der Werwolf über in den Vampyr, die Leiche in Tiergestalt. In Ostpreußen wird beides verquickt: wer im Leben ein Werwolf war, wird im Tode ein Vampyr.

Die Verbreitung des Werwolfmotivs in den übrigen Ländern Europas siehe bei Hertz, dessen Ausführungen wir aus eigener Lektüre folgendes hinzufügen.

Aus Island berichten mehrere Sagen von der Fähigkeit gewisser Menschen, sich in Tiergestalt zu verwandeln. Überall aber ist die Verwandlung die Folge eines Fluches oder Bosheitszaubers. So erzählt Maurer, *Isländische Volkssagen der Gegenwart*, Leipzig 1860, S. 172 f. von den Dienstleuten Pharaos, den Faraóslidhar, die im Roten Meere ertranken, sie lebten als Seehunde auf dem Grunde des Meeres und kämen in der

Johannisnacht nach Ablegung des Seehundsfelles an Land. Werde ihnen das Fell genommen, blieben sie Menschen.

In derselben Sammlung wird S. 284 f. Maerthöll in dem gleichnamigen Märchen verflucht, in der Brautnacht sich in einen Sperling zu verwandeln. Sie darf in den ersten drei Nächten nur je eine Stunde die Vogelhaut ablegen; wird ihr nicht innerhalb dieser Zeit das Vogelkleid genommen, so muß sie ewig ein Vogel bleiben.

Und S. 314 f. erzählt das Hindlulied von der Verwandlung der Königstochter Signy durch eine Zauberin in einen Hund. Jede neunte Nacht soll sie als Mensch nackt auf dem Felde liegen. So findet sie eines Tages Asmund, der Sohn des Königs Gunnar; sie hat sich mit Laub zugedeckt und ein Hundsfell neben sich liegen. Als Asmund sich nähert, wirft sie das Hundsfell über und bellt ihn an. Er heiratet sie, und im Brautbett verwandelt sie sich wieder in ihre frühere menschliche schöne Gestalt.

Eine merkwürdige Parallele zu der in der *Blanche Biche* herrschenden Vorstellung, daß die Verwandlung in ein Tier die menschliche Gestalt und menschliches Wesen nicht ganz verwischt, bietet das isländische „Kranichmärchen" (Hugo Gering, *Islendsk Aeventyri*, Halle 1882, S. 272). Dort wird ein junger Mann in der Hochzeitsnacht mit einer Zauberin von dieser durch einen um den Hals gebundenen roten Zwirnsfaden in einen Kranich verwandelt. Er schließt sich einer Schar von Kranichen an, und bald trifft ihn das Amt, Wache zu halten, während die anderen schlafen. Da heißt es dann: „Da seine Natur nicht gänzlich geändert war und ein Mensch mehr Schlaf bedarf als ein Vogel, so schlief er während der Wache ein usw." Er wird von den anderen Kranichen bestraft, sie fallen über ihn her, zerkratzen und zerbeißen ihn, einer bleibt mit dem Schnabel in dem roten Faden, den er um den Hals trägt, hängen; dieser zerreißt, und er wird

wieder Mensch. Er nimmt den zerrissenen Faden an sich, und es gelingt ihm, zu Hause seine Frau auf die gleiche Weise in einen Kranich zu verwandeln. Bevor sie zum Fenster hinausfliegt, haut er ihr noch einen Fuß ab, der ein Vogelfuß bleibt. Der Kranich wird nicht wieder gesehen.

Im Anschluß daran teilt Gering eine Erzählung mit, die Nicolaus von Wyle in der Vorrede zu seiner Translation von Lucians „goldenem Esel“ mitteilt. Danach erzählt ein Mann, *„daz er durch gemecht ainer fröwen lenger dann ein gantzes jăr ain wilde ganz gewesen wer, mit andern sölichen gensen umbfligende als lang, bis ains măls ain ganz in aim gezengk und kampfe jm von geschicht ab sinem hals risse etlich gemechte und zouberye, jm in ainem tüchlin angestrickt“*. Dort ist über ähnliche Verwandlungsgeschichten verwiesen auf „Anmerkungen z. d. K. u. H. M.“ Nr. 122 (III^3 S. 201—205).

Daß Tierverwandlungen durch Zauber in der nordischen Volksdichtung häufig sind, zeigen auch die dänischen Volkslieder „Der Valrab“ (70) (Verzauberung des Bruders und des Bräutigams einer Braut in Raben); „Dalby-Bär“ (77) (verzauberter Königssohn); „Der Lindwurm“ (80) (Lindwurm wirft seine Drachenhaut ab und wird ein schöner Jüngling); „Die Jungfrau in Schlangengestalt“ (103) (Erlösung durch Kuß eines Ritters); „Der Ritter im Vogelgewand“ (117) u. a. Sie sind enthalten in *„Dänische Volkslieder der Vorzeit.* Aus der Sammlung von Sven Grundtvig“. Übersetzt von R. Warrens, Hamburg 1858. Die Zahlen in Klammern geben die Seiten an. Vgl. auch Kap. VI (Herkunft des Stoffes).

Wie die deutschen Märchen reich an Tierverwandlungen sind, so auch die romanischen, wenn auch lange nicht in so reichem Maße. Dankbare Tiere verleihen auch hier den Menschen oft die Gabe der Verwandlung, das bei allen Völkern verbreitete Motiv der für geleistete Hilfe dankbaren Tiere.

Vgl. Gonzenbach, *Sizilianische Märchen*, hrsg. von O. Hartwig. Leipzig 1870, Nr. 6. 27. 32.

In Italien ist der Wolf das Symbol der dunklen Mächte der Unterwelt. Ein etruskisches Bild zeigt Charon mit Wolfsohren, und bei den Sabinern heißen die Priester des Todesgottes „*Hirpi*", d. h. Wölfe. Auch die Römer haben ihren Gott Mars ursprünglich als Todesgott aufgefaßt. Als solchem war ihm der Wolf heilig. Dasselbe Tier spielt eine Rolle in der Sage von der Gründung Roms, wo Romulus und Remus von einer Wölfin gesäugt werden.

Werwolfsverwandlung als Zauber erwähnt zuerst Virgil, *Bucol.* VIII, 95 ff.; eine andere Properz, L. VII, Eleg. V *In lenam* V. 13 f. Eine ausführliche Verwandlungsgeschichte wird berichtet *Titi Petronii Satyricon*, Lips. 1731, p. 68. Dort erscheint auch der für solche Zauberer im Lateinischen gebräuchliche Name „*versipellis*"; ein eigentliches, dem „Werwolf" entsprechendes Wort ist im Lateinischen nicht vorhanden. Im Italienischen heißt ein solcher Zauberer *lupo mannaro*, ptg. *lobis homem*, im Spanischen fehlt das Wort.

Werwölfe kommen in italienischen Erzählungen häufig vor, so im *Pentamerone* des *Basile*, deutsche Ausgabe von Liebrecht, Breslau 1846, I p. 69. 349. 380 und in den *Piacevoli notti* des *Straparola* Nr. 3, Fav. 4. Die italienischen Märchen sind besonders reich an Tierverwandlungen, besonders in Lasttiere. Vielfach wird die Gabe, sich in Tiere zu verwandeln, den Menschen von Tieren verliehen, denen sich der Mensch hilfreich erwiesen hat. Dies Motiv der dankbaren Tiere ist, wie schon erwähnt, bei fast allen Völkern verbreitet. In einem italienischen Märchen (Gonzenbach, *Sizilianische Märchen*, hrsg. von O. Hartwig, Leipzig 1870, Nr. 6) erweist ein Bauernsohn einem Adler und einer Ameise einen Dienst und erhält zum Dank dafür eine Adlerfeder und ein Ameisenbein. Die Feder vermag ihn in einen Adler und das

Ameisenbein in eine Ameise zu verwandeln. Die Rückverwandlung geschieht durch die Worte: Ich bin ein Adler (Ameise) und werde ein Christ.

Weitere Beispiele siehe Gonzenbach a. a. O. Nr. 48. 49. Vgl. auch Stefanovič, *Serbische Volksmärchen*, 1821, Nr. 11; Jagič, *Aus dem südslavischen Märchenschatz*, Nr. 44; De Gubernatis, *Novelline di Santo Stefano*, Nr. 11; Hahn, *Griechische Märchen*, Nr. 1; Grimm, *KHM*, Nr. 11; Luzel, *Les neuf frères métamorphosés en moutons et leur soeur* (ein bretonisches, von Luzel in der *Mélusine* 1, 419 mitgeteiltes Märchen).

In dem bei Gonzenbach Nr. 42 verzeichneten Märchen vom „*Re Porco*“ zeigt sich eine unverkennbare Ähnlichkeit mit unserer *Bl. Bi.* Hier wie dort ist die Verwandlung nicht sehr tiefgehend, es handelt sich vielmehr nur um eine Tierhaut, unter der der Mensch steckt. Die *Bl. Bi.* erscheint ja beim Enthäuten unter der Tierhaut als Mädchen, mit weiblichem Busen und blonden Haaren. Ähnlich bei Gonzenbach. Hier legt der Jüngling seine Schweinshaut ab und steht als schöner Mann vor der Braut.

Der Inhalt des Märchens ist kurz folgender: Ein kinderloses Königspaar sieht eines Tages eine Sau mit Ferkeln. Die Königin wünscht sich ein Kind, und wenn es nur ein Schweinchen wäre. Der Wunsch wird erfüllt, sie bringt bald darauf ein kleines Schwein zur Welt. Es läuft grunzend umher und will, als es größer geworden, eine Frau haben. Die Tochter der Waschfrau der Königin ist bereit, es zu heiraten. Die Hochzeit wird gefeiert, und in der Brautkammer streift das Schwein seine Haut ab und steht als schöner Jüngling vor ihr. Dann nimmt er sein Schwert, schlägt seiner Frau den Kopf ab und läuft, wieder in Schweinsgestalt, grunzend umher mit dem Rufe: „Ich will eine Frau haben!“ Die Waschfrau läßt sich bewegen, auch noch ihre zweite Tochter dem Schwein zur Frau zu geben. Drei Tage wird

die Hochzeit mit großer Pracht gefeiert. Genau wie beim ersten Male will sich das schmutzige Schwein an dem schönen kostbaren Brautkleide reiben, wird aber zurückgewiesen. Als sie in die Brautkammer gehen, ergeht es ihr genau wie der ersten Frau. Die Waschfrau läßt sich endlich bewegen, ihre jüngste Tochter herzugeben. „Die war sehr klug und schöner als die Sonne und der Mond.“ Sie ist nun freundlich gegen das Schwein, nimmt das schmutzige Tier auf ihren Schoß, wird in die Brautkammer geführt, und dort zeigt sich der Jüngling wieder in seiner wahren Gestalt. Als sie erwacht, ist er bereits wieder in seine Schweinshaut geschlüpft. Einst sieht sie ihn wieder als Jüngling. Da muß sie ihm versprechen, zu keinem davon zu sprechen, hält aber ihr Versprechen nicht und muß nun dafür sieben Jahre, sieben Monate und sieben Tage wandern und sieben Paar eiserne Schuhe durchlaufen, um ihren Mann zu erlösen. Sie besteht die Probe und die Erlösung gelingt.

Eine ähnliche Erzählung steht bei Gonzenbach Nr. 43 unter dem Titel „Die Geschichte vom Prinzen Scursuni (Ringelnatter)“. Der Eingang entspricht der vorigen, diesmal bringt die Königin einen Scursuni zur Welt. Er bekommt dann die Tochter eines armen Webers zur Frau. In der Nacht streift er die Schlangenhaut ab und steht als schöner Jüngling vor ihr. Als er hört, daß sie die Tochter eines armen Webers ist, schlüpft er wieder in seine Schlangenhaut und tötet sie. Der zweiten Frau, der Tochter eines Schlossers, ergeht es ebenso. Die dritte Frau, eines armen Schusters Tochter, erzählt ihm, sie sei eine Prinzessin und besitze große Reichtümer. Da offenbart er ihr den Fluch, der auf ihm ruht. Sie leben nun zusammen und bekommen einen wunderschönen Sohn. Einst weint das Kind, der Vater singt es in den Schlaf und verrät sich durch den Gesang:

Dormi, dormi e fa la ninna.
Si to nanna lu saprà,
Fasci d'oru ti farà.

(Schlaf, schlaf, schließ die Äugelein,
Erfährt es Deine Großmama,
Mit goldenen Windeln ist sie da.)

Die Schustertochter erzählt alles der Königin und fragt am Abend den Königssohn, wie er erlöst werden könne. Er sagt, es müsse ein Gewand von feiner weißer Leinwand an einem Tage gesponnen, gewoben und genäht werden. Dann müsse ein Kalkofen drei Tage lang geheizt werden. Wenn er dann seine Schlangenhaut abstreife, müsse ihm jemand das Gewand überwerfen, die Schlangenhaut schnell ins Feuer werfen, ihn selber aber mit Gewalt festhalten, weil er sich sonst selbst ebenfalls in den Kalkofen stürze. Das geschieht, er wird von seinem Zauber erlöst und bleibt ein schöner Jüngling.

Wie schon erwähnt, ist in der *Bl. Bi.* die Verwandlung in eine Hindin nicht, wie ursprünglich beim Werwolf, eine Wesensänderung, sondern unter der Tierhülle bleibt die menschliche Gestalt, wie das aus den Worten des „*dépouilleur*" hervorgeht. Als er dem erlegten Tiere die Haut abzieht, findet er, daß „*el a les cheveux blonds et le sein d'une fille*". Das ist die jüngere, einer späteren Zeit angehörende Vorstellung, in der wir eine Abschwächung der ursprünglichen Verwandlung zu sehen haben. Auch dieses Motiv ist aus der romanischen Märchenliteratur zu belegen. So z. B. bei Gonzenbach Nr. 64 in der Geschichte von der Fata Morgana. Gegen Ende dieses Märchens verlangt ein Pferd von einem Königssohn, er solle es mit einem schweren Knüttel schlagen, bis es tot umfalle. Er tut dies und schneidet dem Tiere dann den Leib auf, und heraus springt ein schöner Jüngling, der Bruder der

Fata Morgana, der in den Körper des Pferdes verzaubert gewesen war. Vgl. oben S. 49 *Re Porco.*

Bisweilen erstreckt sich die Tierverwandlung sogar nur auf einzelne Körperteile, während die übrigen menschliche Gestalt behalten. So wird das Gesicht der schönen Angiola (Gonzenbach Nr. 53) von einer Hexe, die sie verfolgt, aber nicht einholen kann, in ein Hundsgesicht verwandelt. Der Zauber wird erst gelöst, als die Hexe ihr ein Fläschchen gibt, mit dessen Inhalt sich Angiola wäscht; sie wird dadurch wieder Mensch und noch schöner als zuvor.

Daß Verwandlung in Tiergestalt auch im Spanischen bekannt ist, beweist eine Stelle aus Cervantes; dort lesen wir „*Pérsiles y Sigismunda*", Lib. I, c. 5, Gesamtausgabe von Argamasilla 1860, wie Rutelio von Rom aus von einer Zauberin auf einem Mantel (vgl. Fortunat) entführt wird, wie diese Zauberin sich in Wolfsgestalt verwandelt, von ihm ermordet wird und sich dabei zurückverwandelt in ihre menschliche Gestalt „*cayendo en el suelo perdió aquella fea figura*".

Für das Provenzalische bietet uns der Trobador Peire Vidal das beste Beispiel. Seine Geliebte hieß Loba (Wölfin) von Penautier. Ihr zu Ehren nannte er sich Lob = Wolf, verkleidete sich in Wolfshaut und ließ sich als Wolf von den Hunden hetzen und jagen, bis er schließlich tot in das Haus seiner Geliebten getragen wurde (Hertz S. 90).

Eine der ältesten poetischen Bearbeitungen des Werwolfmotivs in der französischen Literatur haben wir in dem Lai „Bisclavret" der Marie de France, hrsg. von K. Warnke in *Bibl. norm.* III, Halle, Niemeyer, 1885, S. 75.

In der Bretagne lebt ein edler Ritter mit seiner Frau in glücklicher Ehe. Nur eins trübt das Glück: der Ritter verschwindet alle Woche auf drei Tage, und niemand, auch seine Frau nicht, weiß, wo er während dieser Zeit sich

aufhält. Endlich gesteht es ihr der Gatte mit folgenden Worten:

„Dame. ieo devienc bisclavret,
En cele grant forest me met
Al plus espés de la gualdine:
Si vif de preie e de ravine.“ (v. 63—66.)

Genau berichtet er dann weiter, daß er sich entkleide, seine Kleider unter einem hohlen Steine verwahre und dann verwandelt würde. Die Wegnahme der Kleider würde seine Rückverwandlung unmöglich machen. Die Frau wird von Angst ergriffen, sinnt auf ein Mittel, sich des unheimlichen Gemahls zu entledigen, und erinnert sich eines früheren, von ihr zurückgewiesenen Verehrers. Eine Liebeserklärung an den Ritter erreicht, daß er die unter dem Stein versteckten Kleider des Ehemanns wegnimmt und dadurch dessen Rückverwandlung vereitelt. Nach etwa einem Jahre treibt eine Jagd des Königs den Werwolf auf; er wird beinahe von der Meute zerrissen und kommt hilfeflehend zum König, der ihm erstaunt das Leben schenkt. Nun verläßt das Tier den König nicht mehr, hätte aber bei einem Hoffeste, zu dem auch der Kleiderdieb geladen war, diesen zerrissen, wenn er nicht in letzter Minute daran gehindert worden wäre. Auf einer Jagd kommt der Werwolf in Begleitung des Königs in die Nähe seiner früheren Wohnung. Als seine Frau heraustritt, um dem Könige zu huldigen, reißt das wütende Tier ihr die Nase aus dem Gesichte. Einem alten Manne, der den König auf ein hier vorliegendes Geheimnis aufmerksam macht, verdankt der Werwolf diesmal sein Leben. Auf den Rat des Alten wird die Frau verhört und das Geheimnis aufgeklärt. Die Kleider des Werwolfs werden geholt und er mit ihnen in ein Zimmer eingeschlossen. Nach einer Stunde findet der König den Ritter in Menschengestalt auf seinem Bette liegend. Die

Frau wird vertrieben, und von ihr sollen Frauen ohne Nasen abstammen.

Die Dichterin faßt die Verwandlung in einen Werwolf durchaus als angeborenen Zwang auf. Der von diesem unverschuldeten Unglück Betroffene verdient deshalb das Mitleid aller Mitmenschen. Daher wird der Ritter zum Schluß auch in alle Ehren eingesetzt, die Frau aber und ihr Liebhaber werden aus dem Lande vertrieben. Wäre der Ritter freiwillig zum Werwolf geworden, so wäre das Mitgefühl nicht auf seiner Seite, vielmehr auf der Seite der Frau und ihr Verrat entschuldbar.

Nach den Eingangsworten ist Bisclavret das bretonische Wort für Werwolf, der im Normannischen „Garwolf" heißt. Nach Hertz S. 91 Anm. ist dieses normannische Wort korrumpiert zu „*garou*" und später in Verkennung seiner ursprünglichen Bedeutung pleonastisch mit „*loup*" zu „*loup-garou*" verbunden. Nach Hertz' Ansicht ist das bretonische „*bisclavret*" entstellt aus „*bleiz-garv*", wo „*bleiz* = Wolf" und „*garv* = schlimm, wild" ist. *Garv* könne aber auch *garou*, *garwalf* sein. Jedenfalls ist der gebräuchlichere Name für Werwolf im Bretonischen „*den-bleiz*", wo „*den* = Mann" ist. Daß der Glaube an Werwölfe in damaliger Zeit durchaus nichts Ungewöhnliches war geht aus folgenden einleitenden Versen des Lais hervor:

. . . sovent suleit avenir,
Hume plusur garwalf devindrent
E es bocages maisun tindrent.
Garwalf, ceo est beste salvage;
Tant cum il est en cele rage,
Humes devure, grant mal fait,
Es granz forez converse et vait.

(v. 6—12.)

Mit wenigen Worten sei hier auf eine fast völlig dem Bisclavret gleichende Erzählung hingewiesen; sie ist enthalten im Roman du Renard Contrefait, der von P. Tarbé in „*Poètes de Champagne antérieurs au siècle de François Ier*", Reims 1851, herausgegeben wurde. Dort findet sich S. 138—51 fast genau dieselbe Geschichte erzählt. Geringe Abweichungen sind vorhanden:

1. Schauplatz: Hof des Artus.
2. Dauer der Verwandlung: Monatlich einmal für drei Tage.
3. Entwendung der Kleider durch die Frau selbst.
4. Das Nasenabbeißen fehlt (Hertz: für den späteren Trouvere wohl etwas zu unfein).
5. Einmauerung der Frau.

Zum Schluß ist eine Lehre angehängt:

Dont voiz tu quel folement ouvre,
Qui à sa fame se descouvre
Dou secre que fait celer
S'a touz ne le viant reveler.

Eine selbständige Werwolfgeschichte haben wir dann im *Lai de Melion* aus dem 13. Jahrhundert, zuerst herausgegeben von Monmerqué und Michel 1832, und 1882 von Horak in *Z. f. rom. Phil.* VI, 94 ff. (ausführliche Inhaltsangabe bei Hertz a. a. O. S. 94 ff.). Hier geschieht die Verwandlung nicht aus einer angeborenen Notwendigkeit, sondern hängt mit dem Besitz eines Zauberringes zusammen und geht mit dem Ring ohne weiteres auf den neuen Besitzer über. Merkwürdig ist, daß der Ringbesitzer zu seiner Verwandlung einen Gehilfen braucht, der ihn mit dem Ringe berühren und seine Kleider hüten muß.

Auf zwei andere Werwölfe weist Hertz S. 97 noch hin. Der eine ist Raimbaud de Ponto, von dem Gervasius Tilburiensis in *Otia Imperialia* (hrsg. von Liebrecht S. 51) erzählt, daß er aus Verzweiflung zum Wolf geworden und umhergeirrt sei und Kinder gefressen und Erwachsene angefallen habe. Die Rückverwandlung geschieht bei ihm, wie so häufig, durch Verwundung: es wird ihm von einem Zimmermann ein Fuß abgehackt.

Der zweite ist Calceveyra (ibid.). Bei ihm geht die Verwandlung so vor sich, daß er sich entkleidet, seine Kleider unter einem Busche oder Felsen versteckt und sich nackend so lange im Sande wälzt, bis er mit offenem Maule als Werwolf davon läuft. Findet ihn jemand mit geschlossenem Rachen, so ist der Wolf vollkommen machtlos und unschädlich, weil er sein Maul nur schwer mit Hilfe der Füße öffnen kann.

Über Bisclavret und Melion und ihr Verhältnis zueinander hat R. Köhler gehandelt in den Anmerkungen zu Warnkes Ausgabe der Lais der Marie de Fr. LXXIV. Dort findet sich auch weitere Literatur angegeben.

Besonders hinweisen möchten wir hier auf den afr. *Roman de Guillaume de Palerne* und seine altengl. Bearbeitung *William and the Werwolf.* Er ist von Hertz a. a. O. S. 65 ausführlich besprochen worden. Wir haben dort Verzauberung in einen Wolf durch Bosheit der Stiefmutter; die beiden Liebenden werden, um fliehen zu können, in die Felle zweier weißer Bären genäht; auf diese weißen Bären wird Jagd gemacht; der Werwolf hilft ihnen (helfende Tiere in Märchen!); dann hüllen sie sich in die Häute eines Hirsches und einer Hindin, und so gelingt die Flucht; bei der späteren Entzauberung des Werwolfs fällt die Haut ab, und der nackte Mensch steht da. Alle diese Züge erinnern an das Bild der Verwandlung, wie es uns in der *Bl. Bi.* entgegentritt. Hier wie dort haben

wir die jüngere Vorstellung, daß unter der Tierhülle der Mensch verborgen ist.

Im Mittelalter war der Werwolfsglaube in Frankreich so weit verbreitet, daß an allen Enden Werwolfprozesse geführt wurden; auch weibliche Werwölfe erscheinen mehrfach. In fast allen spielt Sodomie mit Wölfen und sogar Teufelsbuhlschaft ein Rolle. Eine ganze Reihe solcher Prozesse berichtet Boquet, *Discours de Sorciers*, Lyon 1608, p. 340, 343, 370 u. ö. (zitiert nach Hertz). Fast alle sind Fälle von epidemischer Lycanthropie, d. i. ein krankhafter Wahn, der ein Spiegelbild des Aberglaubens jener Zeit war. Es hat lange gedauert, bis die Wissenschaft diese Erscheinungen als das erkannte, was sie waren, nämlich als Geisteskrankheit. Das Typische bei dieser Krankheit ist die wollüstige Gier nach Blut und Menschenfleisch. Die Literatur über diesen Gegenstand ist überreich und reicht von Oribasius Sardianus, der zur Zeit Julians (Apostata) lebte, bis auf unsere Zeit. Hier sei auch die bemerkenswerte Tatsache erwähnt, daß wir ein Gegenstück zu Cervantes' *Don Quixote* unter den Werwölfen haben. Es ist der *Monsieur Oufle* (= *le fou*) des Abbé Bordelon, der ähnlich dem Don Quixote durch das Lesen vieler Zauberbücher so verrückt geworden ist, daß er, als er einst im Übermut eine Bärenmaske angezogen hatte und eingeschlafen war, sich beim Erwachen als Wolf fühlte und mit lautem Wolfsgebrüll umherlief.

Der Glaube an Werwölfe hat sich in französischen Sagen bis auf den heutigen Tag erhalten. Wie sich der Werwolf nach normannischem Volksglauben darstellt, führt Hertz, a. a. O. p. 108, unter Hinweis auf „*La Normandie romanesque et merveilleuse par Amélie Bosquet*, Paris 1845, chap. XII, näher aus, worauf hier verwiesen sei.

Die oben erwähnten Lais von Bisclavret und Melion beweisen, daß der Werwolfglaube in der keltischen Bretagne

zu Hause war, und die Mabinogion zeigen dasselbe für das keltische Gebiet in Britannien. Hertz führt San Marte, *Beiträge zur bretonischen Heldensage*, p. 32 u. 65 an, wo eine gälische Werwölfin erwähnt werde, und folgende Verse von Joseph Walker in *Historical Memoirs of the Irish Bards*, London 1786, 4, p. 149:

„The next strange story, which his ears
Received, was of some wolves and bears,
Who once were men of worth and fame,
But by enchantement brutes became.
And wou'd (if tales sing truth) obtain
Their former human shape again."

Ähnliches wird von Camden, *Britannia*, transl. by Rich. Gough, sec. Edit., London 1806, fol. Vol. IV, p. 293, aus der Grafschaft Tipperary in Irland und von Giraldus Cambrensis, *Typographia Hiberniae* L. II, c. 19 berichtet. Diese letzte von Hertz genannte Stelle ist besonders bezeichnend. Es handelt sich um einen Mann und seine Frau, die wegen Beleidigung eines Heiligen gezwungen werden, auszuwandern und ihre menschliche Gestalt für sieben Jahre mit der von Wölfen zu vertauschen. Als die Wölfin einst erkrankt, spricht der Wolf bei Nacht einen Priester an und führt ihn zu seiner kranken Frau, daß er ihr die Absolution erteile. Als der Priester an der Tiergestalt Anstoß nimmt, streift der Wolf der Wölfin das Fell vom Kopfe bis zum Nabel herunter, und es kommen die menschlichen Formen einer Frau zum Vorschein. Sie erhält nun das Sakrament, und dann wird ihr das Fell wieder über den Kopf gezogen. Hertz weist hierbei auf die allerdings überraschende Tatsache hin, daß die Zeit der Verwandlung (regelmäßig sieben Jahre) genau übereinstimme mit der arkadischen Werwolfsage des Altertums und schließt daraus auf das Alter dieses Motivs. Es müsse aus einer Zeit stammen,

„wo die Kelten mit den übrigen indogermanischen Stämmen noch in innigem Verkehr standen.“ Der verfluchende Heilige sei an Stelle eines beleidigten Gottes getreten, vielleicht liege auch die Vorstellung von regelmäßig wiederkehrenden Sühnopferfesten zugrunde.

Der Gedanke, in dem verwünschenden Heiligen hätten wir das ursprüngliche Motiv der beleidigten Gottheit vor uns und in der siebenjährigen Buße eine Art Sühne für das Vergehen, ist zweifellos sehr ansprechend und schwer von der Hand zu weisen. Ob wir aber berechtigt sind, in der äußerlichen Übereinstimmung betr. der sieben Jahre einen Anhalt für die Zeit und eine Verbindung mit der arkadischen Sage zu finden, scheint uns zweifelhaft. Die neuere Völkerpsychologie hat gezeigt, daß gewisse Zahlen, wie 3, 7, 9, 12 u. a., fast allen Völkern der Erde unabhängig voneinander zu heiligen Zahlen geworden sind. Ferner ist erwiesen, daß Märchenmotive, die fast überall auf der Erde wiederkehren, bei weitem nicht immer „Entlehnungen“ sind, sondern, auch und fast immer gerade bei größter räumlicher Entfernung der Völker, allgemeinen völkerpsychologischen Gesetzen zufolge unabhängig und durchaus selbständig entstanden sind (vgl. Wundt, *Völkerpsychologie*, Bd. 1 u. f.). Solche Übereinstimmungen, wie die oben erwähnte, sind also sehr vorsichtig zu nehmen, sehr häufig werden sie sich als rein zufällig oder, besser gesagt, als selbständige Entwicklungen herausstellen.

Außerordentlich häufig findet das Motiv der Tierverwandlung Anwendung in der frz. Volkserzählung, den *contes* und *légendes*, von denen Sebillot, *Le Folk-Lore de France*, eine reiche Anzahl zusammengetragen hat. Vgl. auch Goerke, *Über Tierverwandlungen in d. afrz. Lit.* Diss. Königsberg.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, alle einschlägigen Erzählungen, Märchen usw., in denen das Werwolfmotiv vorkommt, heranzuziehen. Wir haben geglaubt, nur diejenigen

erwähnen zu sollen, von denen in irgend einer Weise Linien zu der *Bl. Bi.* hinüberführen, oder die irgend einen gleichen oder ähnlichen Zug aufweisen. Wir denken nicht daran, den Anspruch der Vollständigkeit zu erheben, würden aber den Zweck dieser Ausführungen erreicht sehen, wenn es uns gelänge zu zeigen, daß der Glaube an Tierverwandlungen fast bei allen Kulturvölkern, besonders auch bei den uns hier näher angehenden Franzosen, noch heute Gemeingut des Volksaberglaubens ist, mit anderen Worten, daß der Dichter der *Bl. Bi.* ein durchaus volkstümliches Motiv gewählt hat, sein Lied also auch in diesem Sinne als echtes Volkslied anzusprechen ist.

Eine Erzählung aus dem Mittelalter berichtet von sechs Brüdern und ihrer Schwester, die nacheinander menschliche Gestalt oder Schwanengestalt annehmen konnten. Diese Macht war abhängig von dem Besitz goldener Ketten. Wurden ihnen diese genommen, mußten sie Vögel bleiben, aber:

En cigne fut lor suerz muée;
Cigne et famme estre pooit
Por ce ke la chaaigne avoit.

(*Li Romanz de Dolopathos* p. 334,
Séb. III, 207/8.)

Bei Guéret ist die Fontaine Piquerelle ein Lieblingsplatz für den Werwolf. Dort lauert er seiner Beute auf, springt dem Vorübergehenden auf den Rücken und klammert sich dort fest, so daß ihn dieser nicht wieder los wird, es sei denn, daß er ihn bis aufs Blut verwundet (Séb. II, 206).

Gervaise de Tilbury (*Otia imperialia,* ed. Leibnitz, p. 1003 [nach Hertz]) erzählt, er habe in der Auvergne einen vornehmen Herrn gekannt, der sich von Zeit zu Zeit in einen Wolf verwandelt und als solcher die Ställe der Dorfbewohner verwüstet habe. Auch hier erfolgt die Rück-

verwandlung durch Verwundung bis aufs Blut. Als ihm ein Schmied eine Pfote abhaut, wird er wieder Mensch, es fehlt ihm jedoch ein Bein, und nun ist er von seinem Übel geheilt.

In der Normandie bestand der Brauch, Leute, die Zeugen eines Verbrechens oder Diebstahls waren, an drei Sonntagen hintereinander in der Predigt aufzufordern, das Verbrechen zu enthüllen. Hatte sich der Betreffende nach dreimaliger Aufforderung nicht gemeldet, so wurde er von dem Pastor mit dem Kirchenbann belegt. Er mußte dann drei Jahre hindurch, bisweilen auch sieben Jahre, jede Nacht ein Wolfsfell tragen, bis er an der Stirn durch drei Messerhiebe oder Schläge mit einem Schlüssel aufs Blut verwundet wurde. Gelang der Versuch nicht, so begann die Buße von neuem (Sebillot III, 55).

In der Basse-Bretagne glaubte man, etwas vor der Mitte des letzten Jahrhunderts, daß Menschen in Werwölfe verwandelt werden könnten, wenn sie länger als zehn Jahre nicht gebeichtet oder die Finger nicht ins Weihwasser getaucht hätten (Séb. III, 55).

In der Vendée mußte der unbekannt gebliebene Verbrecher, nachdem er aus der Kirche ausgestoßen worden war, als Werwolf sieben Jahre umherlaufen und sieben Kirchspiele besuchen (vgl. Rolland, *Faune popul.* t. I, p. 157; Habasque, *Notions hist. sur les Côtes-du-Nord* t. I, p. 285; L. Kerardven, *Guionvac'h* p. 17 [nach Séb. III, 55]).

Nach Séb. II, 205 berichtet ein Schriftsteller aus dem Périgord gegen 1820, daß gewisse Menschen, besonders Söhne von Priestern, bei jedem Vollmond gezwungen seien, sich in Werwölfe zu verwandeln. Die Sucht ergreife sie nachts. Wenn sie es fühlen, verlassen sie ihr Bett, springen aus dem Fenster und stürzen sich in einen Bach. Nach einigen Schwimmstößen steigen sie am jenseitigen Ufer wieder ans Land und sind mit einem ihnen vom Teufel verliehenen

Ziegenfell bekleidet. In diesem Zustande laufen sie auf vier Füßen die ganze Nacht durch die Felder. Kurz vor Tagesanbruch kommen sie zum Flusse zurück, legen ihre Felle ab und kehren als Menschen nach Hause zurück.

Die Werwölfe des Montagne Noire mußten sich auch zu Beginn und gegen Ende ihrer Verwandlungszeit ins Wasser einer Quelle tauchen (A. d. Chesnel, *Usages de la Montagne Noire* p. 374; Séb. II, 205).

In der Basse-Bretagne (den „*vleiz*", Mehrzahl „*tud-vleiz*") tragen die Werwölfe nachts ein Wolfsfell und nehmen gleichzeitig auch ganz das Wesen und die Gestalt eines Wolfes an, irren in den Feldern umher, durchstreifen die Wälder und fallen Menschen und Tiere an. Bei Tagesanbruch verstecken sie ihr Fell mit der größten Sorgfalt und kehren heimlich nach Hause zurück. Zwischen ihrem Körper und dem abgelegten Fell besteht eine Art Gleichheit der Empfindungen, die so weit geht, daß sie genau dieselben Eindrücke haben, denen auch das Fell ausgesetzt ist. Liegt es z. B. an einer kalten Stelle, so haben sie den ganzen Tag das Gefühl der Kälte. Einer hatte sein Fell in einem Ofen versteckt; als die Bauern Feuer darin anmachten, fing er an zu schreien: „Ich verbrenne" und sich zu gebärden, als ob er im Ofen säße (vgl. F. le Men in *Revue Celtique* t. I, p. 420). Dieselbe Vorsicht hat auch Bisclavret gebraucht (vgl. Warnke, *Die Lais der Marie d. Fr.*, Halle 1885, p. 75 f.).

Ein Mann, der an der Fähre „de la Bataille", bei Clécy, vorüberging, hörte um Mitternacht eine Stimme vom jenseitigen Ufer rufen. Von einem unwiderstehlichen Drange getrieben, machte er die Fähre los, kam ans andre Ufer und fand eine weißgekleidete bleiche Frau. Er nahm sie mit auf die Fähre und fuhr wieder zurück. Aber mehr und mehr versank das Boot, als ob es zu schwer beladen wäre. Als der Mann sich in seiner Angst umwandte, war die weiße

Gestalt verschwunden und das Boot wieder flott. Der Mann erzählte seine Erlebnisse einem Priester. Dieser riet ihm, sich das nächste Mal hinter einer Weide zu verbergen und mit einer Kugel, die er ihm übergab, auf die weiße Frau am andern Ufer zu schießen. Der Schütze trifft sein Ziel, die weiße Gestalt entflieht unter herzzerreißendem Geschrei, und am folgenden Morgen finden die Landleute auf der Heide von Noron die Leiche eines jungen Mädchens, das über seinen Kleidern den Haarpelz eines „*varou*" trägt. An der Seite hatte es eine große Schußwunde. Man erzählt, sie habe zur Strafe für ein geheimes Verbrechen sieben Jahre nachts in dieser Gestalt umherirren müssen (Séb. II, 368).

In der Vendée versammelten sich die Werwölfe an einem bestimmten Platze, der möglichst abgelegen war. Dort schmausten sie tüchtig, um ihre Kräfte wieder aufzufrischen. So hatten sie eines Nachts wieder einmal ihre natürliche Gestalt angenommen und waren beim Schmause. Da ging zufällig ein Pfarrer vorbei; alle entflohen, er nahm ihr Küchengeschirr mit, welches am nächsten Sonntage versteigert wurde.

Bei Avessac (Loire Inférieure) waren es besonders die „*landes de Melleresse*", wo man häufig Werwölfen begegnete. Überhaupt sind es fast immer die einsamen Gegenden, die als nicht geheuer bezeichnet werden. Wie es bei den Germanen vorwiegend der Wald ist, so sind es in Frankreich besonders auch die Einöden von Basse-Bretagne, Morbihan, Loire-Inférieure u. a., die von Werwölfen bevorzugt werden. Diese Gegenden sind noch heute überreich an Gespenster- und Spukgeschichten. Nähres bei Sébillot, a. a. O. I, 183 ff.

In den Landes von Kerprigent in Saint-Jean-du-Doigt (Finistère) irrt eine weiße Hirschkuh umher, als ob sie jemand suche. Allen, die ihr zufällig begegnen, folgt sie; sie tut niemandem etwas zu leide, aber ihr Erscheinen ist von schlechter Vorbedeutung. Versperrt sie einem jungen Mädchen

den Weg, so verheiratet es sich in wenig Monaten, stirbt aber vor Ablauf eines Jahres. Folgt die Hirschkuh dem Mädchen, oder geht sie nebenher, so wird sich das Mädchen niemals verheiraten. Begegnung mit einer verheirateten Frau hat für diese den Tod ihres Mannes zur Folge, mit einer Witwe: großen Kummer oder Geldverlust im kommenden Jahre, mit einem jungen Mann: Verheiratung im folgenden Jahre; ist er noch nicht 20 Jahre alt: Tod eines Verwandten oder sonst ein Unglück (Séb. I, 192).

In mehreren Erzählungen kommen Waldvögel vor, die Töchter von Zauberern sind. Sie können nach Belieben ihr Federkleid ablegen. Wenn aber ein Mensch es ihnen wegnimmt, erhält er eine gewisse Gewalt über sie. So sah ein junger Hirte auf der Insel Quessant, als er seine Herde an einem Sumpfe weidete, plötzlich mehrere weiße Schwäne dort ruhen. Aus ihnen wurden nackte Mädchen, die im Wasser badeten, dann wieder ihr Federkleid anzogen und davonflogen. Seine Mutter erzählte ihm dann zu Hause, das seien Schwanenmädchen. Wer ihre Kleidung erhasche, den müßten sie in ihr schönes Schloß mitnehmen, das mit vier goldenen Ketten an den Himmel befestigt sei. Etwas Ähnliches wird aus der Basse-Bretagne berichtet; in der entsprechenden baskischen Erzählung sind es drei Jungfrauen, die ein Bad nehmen und ihr Federkleid auf den Strand legen; sie sind vorher drei Tauben gewesen.

Ursprünglich hat man bei dem Glauben an Werwölfe an eine wirkliche Verwandlung gedacht. Der Mensch verliert seine menschliche Gestalt und nimmt für eine bestimmte Zeit tierische Gestalt und tierische Gewohnheiten an, er wird völlig Tier, dem nichts Menschliches mehr anhaftet. Nach einer bestimmten Zeit erfolgt die Rückverwandlung. Meist geschieht die Verwandlung in Wölfe; aber auch andere Tiere kommen vor. Eine große Zahl von Beispielen zeigt, wie weit

verbreitet und allgemein der Werwolfglaube war und z. T. noch ist. So lesen wir allein in der französischen Literatur von Verwandlungen in

Esel (Séb. III, 141—42, 144).
Kaninchen (Séb. IV, 200).
Stute (Séb. I, 190; *Lit. pop.* XX, 62; XXV, 10 ff., 67).
Bock (Séb. I, 400).
Vogel (Séb. III, 206).
Schwan (Séb. III, 207).
Ente (*Lit. pop.* XXIV, 198; vgl. S. 139).
Drachen (Bel Desconu; Séb. III, 291).
Schlange (Séb. III, 292).
Kröte (Séb. III, 290, 291; *Rev. d. trad. pop.* III, 474 f.).
Ziege (*Lit. pop.* XXIV, 219).
Schwein (Séb. III, 141, 148, 149; *Lit. pop.* XXIV, 291).
Hund (Séb. III, 143, 149).
Seetier (*Le Bélier* von Comte d'Hamilton).
Bär (*Perceforest* II, Kap. 56 ff.). u. a. m.

In dem von den Brüdern Grimm 1812 als Nr. 71 veröffentlichten Märchen „Prinzessin Mäusehaut" trägt die Prinzessin ein Kleid von Mäusehaut (vgl. Anm. 2, S. 47 zu „Allerleirauh"). Ähnlich trägt in Perrault's „*Peau d'asne*" (1694) die Heldin auf den Rat einer Fee eine Eselshaut. Dasselbe Motiv erscheint bei Bonaventure des Périers in einer Erzählung, die seinen „*Nouvelles récréations et joyeux devis*" 1570 (Nr. 129) eingeschaltet ist. Die Heldin Pernette trägt eine Eselshaut auf Befehl ihres Vaters, der sie ihrem Freier auf diese Weise verleiden will.

Dazu ist das Märchen vom „Prinz mit der Schweinshaut" (Widter-Wolf, *Volksmärchen aus Venetien* Nr. 12) zu erwähnen, das sich auch bei Straparola 2, 1 findet. Hier schließt es

aber nicht mit dem Verbrennen, sondern mit dem Zerreißen der Schweinshaut. Aus Straparola hat unmittelbar die Gräfin d'Aulnoy ihr Märchen „Le Prince Marcassin (Frischling)“ geschöpft, das a. a. O. schon erwähnt wurde. Verwandlung des Helden in ein Schwein haben wir auch in einem siebenbürgischen Märchen bei Gaal, *Märchen der Magyaren*“ Nr. 15; in einem böhmischen Märchen (Waldau, *Böhm. Märchenbuch* S. 160) ist es ein Bär, in einem walachischen (bei Schott, *Walach. Märchen*, Stuttgart 1845, Nr. 23) ein Kürbis, in allen anderen Versionen des Märchens eine Schlange (vgl. Gonzenbach Nr. 42 u. 43).

Verwandlung in eine Bärin erfährt eine Königstochter durch ein Hölzlein, das ihr die Amme in den Mund zu nehmen rät, wenn ihr rachsüchtiger Vater sie verfolge. Ein Prinz sieht sie einmal im Walde in Menschengestalt und wird von Liebe zu ihr ergriffen (Basile 2, Nr. 6 „L'orza“, zitiert bei Grimm, Anm. 2, S. 51, dort auch weitere Lesarten). In „La cerva“ (Pitré 1, 393, Nr. 45) wird eine Schwester in eine Hindin verwandelt und als Braut von ihrer Schwester vertreten. Ähnlich wird Fidi (Pitré 1, 388 „Fidi et Cridi“) von ihrem Vater in eine Eidechse verwandelt; während dieser Zeit wird sie von ihrer Schwester als Königsbraut vertreten.

In den Ardennen galt die Schloßfrau von Rocquigny als eine Zauberin. Eines Tages wird der Jagdaufseher von einem Wolf angegriffen und haut ihm mit seinem Hirschfänger eine Pfote ab. Der Wolf entflieht, und der Aufseher findet zwei Menschenfinger, auf deren einen ein goldener Ring gezogen war. Er bringt sie seinem Herrn. Bald darauf kommt die verwundete Schloßfrau und beklagt sich über den Aufseher. Aber der Herr ist überzeugt, daß sie eine Hexe ist und läßt sie hängen (Séb. IV, 304, dessen Quelle A. Meyrac, *Trad. des Ardennes* p. 344).

Ein eigenartiger Aberglaube knüpft sich an die Flüsse, die nur zur Regenzeit Wasser führen, sonst aber austrocknen. Man glaubt, daß sie durch irgend einen Zauber zum Fluß werden, ja daß der mit dieser Zaubermacht Begabte sich bisweilen selbst in den Fluß verwandele. Das wird von einer *biche blanche* erzählt, die von einer bösen Fee verfolgt wurde; ebenso auch von der Tochter eines Riesen in einer lothringischen Erzählung (Henry Carnoy, *Contes français* p. 240; E. Cosquin, *Contes de Lorraine* t. I, p. 103; Séb. II, 386).

Manche in Tiergestalt verwandelte Menschen nehmen nachts ihre Menschengestalt an, so z. B. der weiße Wolf einer lothringischen Erzählung. Von einem Prinz Marcassin wird aus dem 17. Jahrhundert erzählt, daß er in der Nacht sein Tierfell abgestreift habe und Mensch geworden sei. Als seine Frau ihm die Tierhaut versteckt habe, sei seine Verzauberung gelöst. Ein andermal ist ein von den Jägern verfolgter silberweißer Hase eine Prinzessin, die, als sie ihr Schloß erreicht, wieder zur Jungfrau wird. Ähnliches wird in der Pikardie von einer weißen Hindin erzählt, die die Tochter einer Zauberin ist, eine Erzählung, die weit verbreitet ist (Séb. III, 53). In diesem Zusammenhange weist Sébillot auf unser Volkslied von der *Blanche Biche* hin und sagt: „*il a été recueilli une douzaine de versions*", und daß die Hindin „*est fille la nuit et le jour blanche biche; lorsqu'elle a été tuée et qu'on veut la dépouiller, on voit qu'elle a les cheveux blonds et le sein d'une jeune fille.*" Dazu müssen wir bemerken, daß die Zahl der „*versions*" stimmen mag, daß aber die Verwandlung zeitlich gerade entgegengesetzt verläuft, indem die Jungfrau bei Tage Mensch und in der Nacht Hindin ist. Das Umgekehrte, den Angaben Sébillots Entsprechende finde ich nur in der von Legrand, *Rom.* X, 377 abgedruckten Fassung und bei Pineau, *Folklore du Poitou*, Paris 1892, S. 391. Indessen scheint uns die Tatsache, ob der oder die Verwandelte

tags oder nachts Mensch ist, belanglos zu sein. Das Wesentliche ist zweifellos, daß zu gewissen Zeiten der Betreffende Tiergestalt annehmen muß. Meistens handelt es sich dabei um irgend eine Buße oder Sühne für ein Vergehen, wie bei der „*Biche au bois*" aus dem 17. Jahrhundert, den *biches blanches*, den weißen Hasen u. a. Fast alle sind Menschen, die für irgend eine Sünde dadurch bestraft werden, daß sie zu bestimmten Zeiten in Tiergestalt leben müssen.

Die „*biches*" gehören nach Séb. III, 291 zu des „*bêtes phantastiques*"; er sagt dort: „*Des bêtes que l'on rencontre dans les forêts sont des méchants qui prennent la forme animale pour tourmenter les passants. Le fantôme de dame Nicole, qui commit beaucoup d'actes injustes, habite le bois de la Pierre près Laigle, et se change souvent en loup et en chien hargneux, pour effrayer les voyageurs* (Amélie Bosquet, *La Normandie romanesque*, p. 267).

Une forêt près des ruines du château de Monfort, est hantée par une biche blanche que les paysans appellent la baronne. C'est l'âme de la baronne Amélie de Monfort, qui devint folle en apprenant la mort de son père et se précipita du haut d'une des tours du château (Clément-Janin, *Traditions de la Côte-d'Or*, p. 44) und weiter:

La biche de sainte Ninoc'h se montrait dans les bois du sud de la Bretagne: le jeune homme qui la voyait le soir au brun de nuit devait mourir le jour de ses noces (L. Kerardven, *Guinvac'h* p. 9).

Daß sogar Geistliche in dem Rufe von Werwölfen standen, zeigt folgende von Séb. IV, 382 angeführte Stelle aus einem Briefe eines Bischofs von Rennes:

En 1793 on faisait descendre du ciel des lettres qui me condamnaient, des hommes qui croyaient bien avoir la mesure de la crédulité populaire publiaient hardiment qu'on me voyait toutes les nuits en loup-garou courir les rues et faubourgs de

Rennes, la tête en bas; on faisait aller quelques malheureux sur le pont Saint-Martin pour voir passer à minuit précis les morts qui désertaient le cimetière béni par moi (Lettre de Le Coz, 7 février 1805, à Silvain Cadet, reproduite par A. Roussel, Rev. des trad. pop. t. XVIII, p. 153).

Die angeführten Beispiele, weit davon entfernt, vollständig sein zu wollen, zeigen deutlich, wie reichlich die Quellen für das Werwolfmotiv in französischen Erzählungen fließen. Es sei hier zum Schluß noch ein frz. Volkslied erwähnt; es bringt, wenn auch keine Verwandlung in Wolf oder Hindin, die zur eigenen Rettung vor Schande von Gott gewährte Verwandlung in eine Ente. Das von Cécile Compaing gesungene Lied steht bei Sébillot, *Lit. or. de la Haute-Bretagne*, p. 157, und in einer etwas veränderten Fassung bei Bujeaud, t. II, p. 166, unter dem Titel: *La fille changé en cane.* Der Wortlaut bei Sébillot ist folgender:

La Cane de Monfort.

Le vieux bonhomme en peignant sa fille.
Ne l'a pas demi peignée
Que les soldats l'ont enlevée.
Le vieux bonhomme a couru après:
„Soldats, soldats, rendez ma fille!
Jamais ma fille n'a fait folie."
— „Non, ta fille, non, tu ne l'auras pas,
Ni pour cent, ni pour mille,
Jamais tu ne l'auras, ta fille."

Tant loin le roi l'a vu venir:
„Voilà, voilà la jolie fille,
Que les soldats m'avaient promise!
Ça l'est la bonne, tiens, te la voilà!
Monte-là dans ma chambre;
Elle et puis moi, nous coucherons ensemble."

Elle ne fut pas dans la chambre montée,
A prié Dieu, si douce dame,
A prié Dieu de revenir en cane:
Au lieu de cane elle est venue en canard.
Elle a passé par les grilles,
Elle s'en va joindre l'étang d'Antilles.
Le beau chasseur a couru après.
Il a tiré plus de cent coups d'armes
Sans pouvoir la tuer, la jolie cane.
„O beau chasseur, je m'y moque de toi:
Tant que le monde y sera monde,
Je la ferai ma jolie ronde!“

Das Lied bringt eigenartige Gegensätze zu der *Bl. Bi.* Die Verwandlung geschieht nicht unter einem Zwang zu bestimmten Zeiten, sondern auf ausdrücklichen Wunsch des Mädchens zur Rettung, während sie in der *Bl. Bi.* zum Verhängnis wird. Immerhin verweist das von einem vornehmen königlichen Jäger verfolgte Mädchen in Tiergestalt das Lied in den Rahmen unserer Untersuchung.

Die außerordentlich häufige Verwandlung von Menschen in Tiere in den deutschen Märchen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht näher betrachtet werden. Näheres darüber in den Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, neubearbeitet von Bolte und Polivka (Leipzig, Dietrich), bei den betreffenden Märchen (Froschkönig, Brüderchen und Schwesterchen, Kummervogel, Marienkind, die Rabe usw.), dort auch reiche weitere Literatur. Wegen seiner Ähnlichkeiten mit dem Motiv unserer *Bl. Bi.* sei hier aber kurz auf die Anmerkungen zum Grimmschen Märchen „die Rabe“ (Anmerkungen II, S. 335) hingewiesen. Bolte sieht die Quelle zu dem Grimmschen Märchen in einem höfischen Romane des Mittelalters; auf diesen Roman gehe vermutlich auch Hans

Sachsens Lied „Der Ritter von Purgund mit dem Hirsen“ zurück, dessen Inhalt kurz folgender ist.

Der Ritter Florenz aus Hochburgund ist sehr der Jagdleidenschaft ergeben. Als er eines Tages wieder auf der Jagd ist, treiben seine Hunde einen schönen Hirsch auf, den er sechs Stunden lang durchs Dickicht verfolgt, bis der Hirsch auf einer grünen Wiese verschwindet. An seiner Stelle steht eine schöne Jungfrau vor ihm, die ihm erklärt, sie sei der Hirsch gewesen. Sie sei eine Königstochter und infolge eines Fluches ihrer Mutter in diese Gestalt verwandelt, er aber könne sie erlösen. Der Ritter ist bereit, und sie verlangt von ihm, er solle übers Jahr um dieselbe Zeit auf dieselbe Wiese kommen und auf sie warten, solle sich aber hüten zu schlafen, da er sonst sich und sie in großes Herzeleid brächte. Dann springt sie als Hirsch wieder in den Wald, und er reitet nach Hause zurück. Nach einem Jahre nimmt Florenz auf einem Schloß in der Nähe der Wiese Wohnung, um am folgenden Morgen zur festgesetzten Zeit auf der Wiese sein zu können. Die Herrin des Schlosses hat eine Tochter, die sie gern mit Florenz vermählt sähe. Sie erfährt von einem Knecht des Ritters, daß dieser nicht einschlafen dürfe, gibt dem Knecht eine Zaubernadel, die er seinem Herrn in den Mantel stecken soll. Durch ein Geldgeschenk macht sie ihn ihrem Willen gefügig. Der Ritter schläft infolge des Zaubers ein, und die Jungfrau findet ihn schlafend. Sie bricht in Klagen aus und bittet den Knecht, seinen Herrn, wenn er erwache, für den folgenden Tag um die gleiche Zeit herzubestellen. Die Schloßherrin erreicht durch noch größere Geschenke, daß der Knecht den Herrn auch diesmal wieder einschläfert. Die Jungfrau kommt wie das erste Mal, klagt und bittet inständig, der Knecht möge doch morgen den Ritter zum Wachen überreden, sonst sei ihr beider Hoffnung zu Ende. Am dritten Tage findet ihn die Jungfrau wieder

schlafend, ringt die Hände und rauft ihr Haar, daß er nun nie der Ihre werden könne. Dann küßt sie ihn, hängt ihm drei goldene Ketten an seinen Hals und springt als Hirsch in den Wald. Der Knecht zieht jetzt die Nadel aus dem Mantel, und der Ritter erwacht. Als er hört, was inzwischen geschehen, ist er fassungslos, schickt den Knecht mit den Pferden fort, fest entschlossen, selbst nie mehr heimzukehren und sich von Wurzeln und Kräutern des Waldes zu nähren.

Eines Tages stürzt er den Abhang hinab und bleibt mit gebrochenem Bein hilflos liegen. So findet ihn ein Köhler, der ihm Hilfe gewährt und ihn ein Jahr in seinem Dienste behält. Dann nimmt ihn der Köhler mit nach Paris, wo er der Diener einer Witwe aus fürstlichem Geschlechte wird. Nach einiger Zeit wird ein Turnier ausgerufen. Unser Ritter verschafft sich heimlich Pferd und Rüstung, nimmt unerkannt am Turniere teil und hebt viele Gegner aus dem Sattel. Am Schluß wird er vor den König und die Königin gebeten, die ihm ihre Tochter, eben jenen Hirsch, der inzwischen durch die Taten des Ritters erlöst ist, zur Frau geben.

Die Verwandlung in ein Tier durch die eigene Mutter weicht in dieser Erzählung Hans Sachsens von den meisten ähnlichen Erzählungen ab, wo es die böse Stiefmutter verschuldet hat. Sie hat aber ihr Seitenstück in dem Grimmschen Märchen von den sieben Raben, die durch Unbedacht der Mutter in diese Gestalt verwandelt werden. Das Motiv der Verwandlung in eine Hinde (an deren Stelle auch Ziege, Schafe, Kröten und andere Tiere erscheinen) kehrt in der Ritterdichtung des Mittelalters oft wieder. Vgl. darüber Pschmadt, *Die Sage von der verfolgten Hinde*, Diss., Greifswald 1911, S. 65 ff. und *Zs. f. Volkskunde* 21, 164[5], wo über die Verwendung des Motivs in den Minneallegorien gehandelt wird. Vielfach wird der Held durch eine Hinde, die er auf der Jagd aufspürt (so in Graelent, Gugemar, Tyolet, Lancelot,

Floriant et Florete, Perceval I) oder von einem Eber (Guingamor, Partonopeus, Perceval II) oder einem gehörnten Tier (Wigalois) ins Dickicht zu einer Quelle gelockt (vgl. Anm. zu den K. H. M. der Brüder Grimm II, 345). Auch das Motiv, daß der Held in der Waldeinsamkeit bei einem Köhler lebt, klingt wieder in Iweins Verwildern und in der Sage von Robert dem Teufel, der sich mit den Tieren des Waldes gemein macht und ganz tierische Gewohnheiten annimmt.

Noch größere Ähnlichkeit mit der *Bl. Bi.* zeigt das aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammende Gedicht „Friedrich von Schwaben“, hrsg. von Jellinek 1904. Friedrich verfolgt einen weißen Hirsch und gelangt an ein Schloß, findet dort keine lebende Seele, aber ein reichgedeckter Tisch lädt zum Mahle ein. Nachts kommt eine Königstochter zu ihm, und erzählt, sie sei von ihrer bösen Stiefmutter falsch angeklagt und müsse mit ihren beiden Jungfrauen tagsüber in Hirschgestalt im Walde umherirren, nachts würden sie wieder Mensch und kämen dann in das Schloß usw. Hier haben wir die Verwandlung in das Tier zur Strafe oder Buße; möglich, daß auch bei der *Bl. Bi.* ein ähnlicher Grund (falsche Anklage oder Bosheitszauber) vorliegt. Da die Vorgeschichte fehlt, ist diese Frage nicht mehr zu entscheiden. Weiteres zum „Friedrich von Schwaben“ bei Bolte, Anmerk. zu den K. H. M. S. 346 f.

Auf eine Umkehrung der Sachlage der *Blanche Biche* macht mich Prof. Bolte aufmerksam; sie findet sich in Pfeffels platter Ballade „Eine Heldin wohlgezogen“ (bei Köhler-Meier, *Volkslieder von der Mosel*, 1896, Nr. 15 = Erk-Böhme, *Liederhort* 3, 328 Nr. 1470). Hier erschießt die Heldin auf der Jagd den als Bären vermummten Liebhaber. Das Lied ist nach den Angaben bei Erk-Böhme mehrfach aus dem Volksmunde in Oberhessen und im Nassauischen aufgezeichnet. Es lautet folgendermaßen:

Isabell und Eduard.

1) *Eine Heldin wohlerzogen,*
Mit Namen Isabell,
Die schoß mit Pfeil und Bogen,
So gut als Wilhelm Tell.

2) *Ein Ritter jung an Jahren*
Mit Namen Eduard,
Der sich beim Ritterspiele
In sie verliebet hat,

3) *Der schenkt ihr Papageien,*
Den schönsten Ritterstrauß,
Doch nichts, das war ihr Wille,
Sie schlug ihm alles aus.[1])

4) *„Du bist so stolz und spröde:*
Dein Stolz wird Dich noch reu'n;
Denn eh ich sterben werde,
Wirst Du noch um mich wein'n!"

5) *Einst ritt sie eine Strecke*
Als Jägerin ins Holz,
Da erblickt sie in der Hecke
Eine Bärin, die war stolz.

6) *Sie wollt die Flucht ergreifen,*
Doch nein, das kühne Weib,
Sie schoß mit Pfeil und Bogen
Ihr mutig durch den Leib.

---

[1]) Var.: *Er schenkt ihr Papageien,*
Gekauft in Rüdesheim,
Und schenkt, sie zu erfreuen,
Ihr einen Bogen neu.

7) *Und als der Schuß gefallen,*
Eilt sie zum Wildpret hin:
Da erblickt sie — Eduarden
In eine Bär'nhaut eingehüllt.

8) *Sie jammert, zittert, zaget,*
Sie reißt sich die Haar' bald aus.
Sie schwingt sich auf ihr Rosse,
Und reit betrübt nach Haus.

9) *Und nach Verlauf von sechs Wochen —*
(Was doch die Liebe tut)
Da begrub man ihre Knochen
Dorthin, wo Eduard ruht.

In diesem Gedicht liegt das jüngere Werwolfmotiv vor, ähnlich der *Bl. Bi.*; der durch den unglücklichen Schuß Getötete war nur in Bärengestalt vermummt, unter dem Tierpelz hat er seine menschliche Gestalt beibehalten. Zum Schluß haben wir das in Vl. so häufige Motiv von der Vereinigung der beiden Liebenden im Tode.

III. Kapitel.

Das Kulturbild.

Der Hintergrund, auf dem sich unser ganzes Lied abspielt, ist der Wald. Er verband für den mittelalterlichen Ritter das Nützliche mit dem Angenehmen. Er diente zur Ausübung der Jagd, die einmal rein praktische Zwecke verfolgte: die Ausübenden mit Nahrung zu versorgen. Zum andern bot die Jagd aber auch mancherlei Annehmlichkeiten, der Wald war für den Ritter der Ort des „Deduit". Bei Aufzählung von Reichtümern eines Ritters wird auch der Wald erwähnt, und der Wert eines Schlosses wird durch einen in seiner Nähe liegenden wildreichen Wald sehr gehoben. Andererseits erscheint eine Burg ohne Wasser oder Wald in der Nähe nicht der Eroberung wert (*Gui de Bourgogne*, p. p. Guessard et Michelant, Paris 1858, p. 120). Neben der Freude am Jagen und dem Bedürfnis nach Nahrung hat wohl auch die Not den Menschen getrieben, die Nähe seiner Wohnung gefahrlos zu machen. Später aber wurde die Jagd des Ritters Hauptvergnügen und mit großer Leidenschaft widmete er sich dem Weidwerk. Léon Gautier, *La Chevalerie*, Paris 1891, sagt darüber S. 551: *Les „quinze déduits" du chevalier en temps de paix sont moins connus que les „quinze joies du mariage" (d'Antoine de la Salle). Ils méritaient de l'être autant, et n'ont rien, d'ailleurs, qui prête à la raillerie ou au paradoxe: Aller à tous les tournois, dût-on dépenser en*

frais d'armures et de voyage plus que la moitié de sa fortune; chasser en bois ou en rivière; pêcher en eau courante ou en étang, voilà des plaisirs qui avaient, à tout le moins, l'avantage d'éloigner un peu le châtelain de son château.

Die Jagdleidenschaft des mittelalterlichen Ritters war sehr groß. Wir haben Zeugnisse, daß ein Ritter das Jagdvergnügen allem anderen, sogar der Ehe vorzog, so im *Doon de Mayence*, p. p. Pey, Paris 1859, V. 32 f. und *Guillaume de Dole*, p. p. Servois, Paris 1893, V. 138 f. Dem sich immer mehr ausbreitenden Christentume wurde diese übergroße Jagdleidenschaft zum Anstoß. Die Kirche sah in ihr eine Übertretung von Gottes Gebot, und christlicher Weltanschauung entspricht es, wenn der allzu leidenschaftliche Nimrod vom Himmel mit Strafe für seinen Frevel belegt wird. Solche Gedanken finden sich schon im *Doon* V. 36 ff.

Der Gedanke, daß der Ritter in erster Linie Vorkämpfer für die Religion des Kreuzes zu sein habe, ließ die Liebe zur Jagd allmählich zurücktreten. Immerhin hören wir, daß leidenschaftliche Jäger sogar während ihrer Feldzüge ihrem Jagdvergnügen nachgingen, und das höchste leistet sich der sarazenische Emir, der in Barbastre belagert wird: er hat sich einen geheimen Ausgang aus der Stadt gesichert, um seiner Jagdleidenschaft auch während der Belagerung nachgehen zu können.

Die leidenschaftliche Jagdliebe des Ritters hat ihren Grund darin, daß das Weidwerk einen Hauptgegenstand der Erziehung des jungen Ritters bildete. Das „*savoir de rivière et de bois*" war eine der ersten Anforderungen, die man an einen jungen Ritter stellte, und es war eine Schande für einen Mann „*faisant figure dans la société féodale, d'ignorer les règles déjà très-savantes de la Vénérie et de la Fauconnerie*" (Meray, *La Vie au temps des Cours d'Amour*, Paris 1891, p. 9). Weiterhin hören wir, daß zur Erziehung des jungen Ritters

gehöre: *savoir faire le bois, reconnaître la bête, lever le cerf, sonner de l'Olifant, corner les chiens* (Meray a. a. O. S. 31).

Nicht nur des Deduits wegen, sondern auch wegen der reichen Gelegenheit zu Leibesübungen wurden Jagden veranstaltet. Vielfach ist die Jagd eine Erholung von den Anstrengungen eines Feldzuges, und die Zahl der Hunde und Falken wird als Maßstab für die Wohlhabenheit eines Ritters benutzt. Einen unentbehrlichen Bestandteil aber bildete die Jagd im Plan irgend eines Festes, sei es bei einer Krönung, einer Hochzeit oder der Anwesenheit eines hohen Gastes. Die Teilnehmer an einer solchen Jagd sind in der Regel Ritter:

> *les barons et les princes, chasse gentille* Do. 6 u. 10,
> *comtes et barons* F_2,
> *le roi et sa famille* D_3,
> *barons et princes* B_1 6_6, T_1 2_6,
> *barons de la ville* B_2 4_4.

Einmal (P_6) sind es in unserem Liede *prêtres et barons*, P_7 werden sie *la compagnie* genannt. Daß hohe Geistliche an einer Jagd teilnahmen, wird uns auch sonst berichtet, so ist der Bischof von Palermo ein eifriger Jäger, wie aus *Jourdain de Blaivies*, hrsg. von Hofmann, Erlangen 1882, V. 2267 hervorgeht.

Drei Jagdarten sind vornehmlich des Ritters Vergnügen gewesen, die Jagd auf Rotwild (*cerf, biche, dain, chevreuil, lièvre*), die auf Schwarzwild (*sangler, senglier*) und die Falkenbeize. In unserem Liede ist die erstere, die Jagd auf eine Hindin, das Motiv, aus dem sich die Handlung entwickelt. Und zwar haben wir es mit einer Hetzjagd, nicht mit einer Birschjagd zu tun. Das beweist der Ausdruck *courre bl. bi.* Do. 11, B_1 4_2 und *ils sont à m'y poursuivre* B_1 2_4, *la chasse est après moi par haziers et par friches* T_2 2_6. T_1 4_{5-6} spricht ebenfalls für eine Hetzjagd. *Corre, chasser* sind die auch

sonst in der afr. Literatur gebräuchlichen Ausdrücke für „hetzen", während eine Birschjagd mit „*traire, berser, arcoier*" bezeichnet wird. Vgl. darüber F. Borchert, *Die Jagd in der afr. Literatur*, Diss., Göttingen 1909, S. 22f. Für eine Hetzjagd spricht auch die Verwendung der „*chiens*", der Meute. *Chiens* sind die speziell zur Hetzjagd geeigneten Rassehunde, die für diesen Zweck besonders abgerichtet waren, eine Tätigkeit, die für den jungen Ritter als Standespflicht galt. Die Aufsicht über die gesamte Meute ist einem Jägermeister übertragen, dem wieder eine Reihe von Jägern, Knappen usw. unterstellt sind, denen das Führen, Loskoppeln usw. obliegt. Der Sammelname für den Jägermeister und seine Jagdgehilfen ist „*maisniee*", dem gegenüber steht der in P_7 vorkommende Ausdruck „*compaigne, compagnie*". Damit werden die das unmittelbare Gefolge des Ritters bildenden Freunde oder Jagdgäste bezeichnet. Aus diesen beiden Gruppen setzt sich der Jagdzug eines vornehmen Ritters zusammen. Von größter Bedeutung waren dabei natürlich die Hunde, die in zwei Gruppen zerfielen: a) Spürhunde, später Leithunde, Bracken genannt, die das Wild vermöge ihres Geruchssinnes verfolgten, also vornehmlich im dichten Walde; b) Windhunde, Rüden, Schweinshunde, die durch ihre Augen zur Verfolgung geeignet waren, also hauptsächlich im freien Felde Verwendung fanden. Zum Spüren soll sich nach Arrian, *Kynegetikos*, übersetzt von Dörner und Bayer, eine keltische Hunderasse sehr gut geeignet haben; er nennt sie „hegusische" (lat. segusisch, vgl. *canis segutius* L. Burgund. Addit. tit. 10; *canis seusium* L. Salica tit. 6). Über die verschiedenen Jagdarten gibt Arrian ebenfalls Auskunft. Danach wurden Hetzjagden auf Hirsche in unserer heidnischen Vorzeit besonders in den Donauländern betrieben. Sie haben sich das ganze Mittelalter hindurch erhalten und sind, besonders in Frankreich, bis in die Neuzeit hinein beibehalten worden, wo sie Parforcejagden genannt

werden. Wann Hetzjagden oder, wie sie auch genannt werden, Überlandjagden aufgekommen sind, läßt sich nicht genau mehr feststellen. Jedenfalls aber sind sie sehr alt, Meder und Perser kannten sie bereits (Xenophon, *Kyropaedie* I, 4). Nach Arrian wurden sie hauptsächlich im offenen Felde betrieben, wo sich die Meute, besonders die Windhundmeute, gut verwenden ließ. Bemerkenswert ist, daß es eine weidgerechte Art des Jagens in unserem Sinne damals nicht gab. Es wurde ohne Schonzeit das ganze Jahr hindurch gejagt, alte und junge, männliche und weibliche Tiere ohne Unterschied wurden erlegt. Die ersten Spuren einer edleren jägerischen Gesinnung scheinen auf die Römer zurückzugehen, die alle jagdlichen Veranstaltungen der Diana oder Artemis unterstellten. Bei Arrian finden sich schon solche edleren Züge, es spricht hier der feine Römer, während der germanische Jäger sich ausschließlich von seinen einfachen starken Trieben leiten ließ. Auch der Bruder Renaud in unserem Liede ist in seiner Leidenschaft, die ihn das weibliche Tier so gut wie das männliche zu erlegen treibt, echt germanisch. Feines Gefühl finden wir beim Germanen wohl in der Liebe zur Natur, es versagt aber völlig, wo es sich um die Leiden der lebenden Geschöpfe handelt. Erst der Sport brachte hier Wandlung. Beim Jagdsport galt die Freude, die Erholung. Das Leiden des Wildes galt als unschön und ungehörig. Ein gewisser ästhetischer Zug liegt in dem Mitleid mit dem leidenden Wild. Doch ist das alles späterer Zeit vorbehalten geblieben. Unter einem mächtigen Vasallentum, das ausgedehntes Jagdgelände besaß, blühte die Hetzjagd und entwickelte sich zur kunstreichsten und feinsten Jagdart aller Zeiten. Wir lesen, daß die Zahl der Meuten allein in Frankreich in der Mitte des 14. Jahrh. 20000 betrug (Clamorgan, *La chasse du loup*. Ausgabe von E. Jullien, Paris 1881, p. 43). Näheres bei U. Wendt, *Kultur und Jagd*, 2 Bde., Berlin, Reimer, dort auch weitere reiche Jagdliteratur.

An Ausdrücken für das Jagdgelände findet sich in unserem Liede am häufigsten der Wald, *le bois.* Der *bois* ist der neben *forest* am meisten gebrauchte Ausdruck für Jagdgelände, er gilt an und für sich als reich an Wild.

T_2 bringt 2_6 noch die Ausdrücke *haziers et friches,* Haselgestrüpp und Brachfeld, die unverkennbar auf eine Hetzjagd deuten. B_1 verlegt den Schauplatz in den „*buisson*".

Der ganzen Kunstanschauung des Volksliedes entsprechend findet sich nirgends eine genaue Beschreibung der Kleidung oder Ausrüstung des Jägers. Das wird sozusagen als bekannt vorausgesetzt. Es wird nur das Horn erwähnt: Do. 13, $T_1\ 5_3$, $T_2\ 4_3$, $B_1\ 4_6$, $B_2\ 3_6$ (*cornet de cuivre*), und das Jagdmesser „*couteau*" Do. 18, $F\,4_1$, *épée* $B_1\ 5_4$, *sabre* P_3. Das Messer diente dem Jäger zum Abfangen des Wildes und zum Zerlegen, deswegen trägt es der Ritter so gut wie der *valet* oder *dépouilleur.* Bald zerlegt der Ritter die Beute selbst kunstgerecht ($B_1\ 5_4$, $F\,4_1$, P_3), bald ist dies eine der Aufgaben des Jagdgehilfen (Do. 15, 16; $T_1\ 6_{1,2,3}$; $T_2\ 5_{1,2,3}$, 8_1). Daß das Schwert auf der Jagd nicht abgelegt wurde, scheint durch die Ausdrücke „*sabre, épée*" bestätigt.

Von großer Wichtigkeit für den Jäger ist das Horn, das in der afr. Literatur eine so bedeutende Rolle spielt. Es scheint sehr hoch geschätzt worden zu sein, da man ihm, wie sonst wohl Pferden und Schwertern, besondere Namen beigelegt findet. Es bestand aus Elfenbein oder Bronze (*cuivre*); seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts werden getriebene Hörner erwähnt. Das mittelalterliche Jagdhorn hatte nur einen Ton, durch längeres oder kürzeres Anhalten desselben und die verschiedene Pausenlänge wurden die Signale gegeben. Jäger mit guter Stimme bedienten sich auch des Rufes, „*huer et corner*" waren bei einer Hetzjagd nicht zu entbehren (vgl. $F\,3_{1,2}$; P_2). Der Hornruf, der sonst „*mot*" genannt wird, heißt Do. 6 „*le coup corné*". Die Kunst, die verschiedenen

Hornsignale zu blasen, gehörte zur Erziehung des jungen Edelings; ebenso waren die Hunde dahin zu erziehen, die verschiedenen Signale zu unterscheiden. Nach Borchert a. a. O. S. 35 gab es fünf verschiedene Signale:

1. *pour la trouvée*, zum Auffinden des Wildes;
2. *pour la queste*, zur Umgehung des Wildlagers;
3. *pour le retrait*, zur Rückkehr der Hunde zum Jäger, um die etwa verlorenen festzustellen;
4. *pour la prise*, zur Erlangung des Wildes;
5. *pour la curée*, zum Jägerrecht.

Der mehrmalige Hornruf zur Rückkehr der Hunde in unserem Vl. dürfte demnach wohl der „*mot pour le retrait*“ (3.) gewesen sein. Allerdings erfolgt das Signal zu spät, die „Prise“ des Wildes ist schon erfolgt. Die Hunde haben das gehetzte Wild gestellt, das ermattet zusammengebrochen ist. Darauf wird es abgefangen und sodann enthäutet. Dies besorgt, wie oben gesagt, in einigen Versionen der Bruder selbst, in anderen läßt er es von einem Diener ausführen. Auch die Fähigkeit des kunstgerechten Zerlegens des Wildes wurde von dem jungen Adeligen gefordert. Darüber gab es genaue Vorschriften. Eine genaue Schilderung einer Jagd gibt Hue de Rotelande im „*Ipomedon*“, hrsg. von Kölbing und Koschwitz, Breslau 1889, S. 559 ff. Dort findet sich auch eine genaue Beschreibung des Abbalgens. Das Abbalgen besorgt dort der Jägermeister, wie in der *Bl. Bi.* der *dépouilleur*. Der Franzose nennt das *escorcer*, *depecier*, *deffaire*, Gottfr. v. Straßb. kurzweg „Bast“.

Dann wird der Hirsch zerlegt (*mettre en quartiers* Do. 18, B_1 5_6, P_3, $F\,4_1$); ein *valet* muß für die Beförderung in die Küche sorgen (B_1 6_1). In P_3 und $F\,4_1$ zerlegt der Jäger das Wild selbst, und die Mutter bringt es in die Küche. Hierzu ist zu bemerken, daß die Vierteilung die älteste Zerlegungsart

war, sie war in Deutschland noch im 14. Jahrhundert üblich. Gottfried läßt Tristan so verfahren (Tristan und Isolde 2796—2804, dort auch genaue Beschreibung der Bast, Furkîe, Curîe usw.).

Nach dem Zerlegen erhält der Küchenmeister den Auftrag *„qu'il fasse bien la cuisine pour faire bon dîner aux barons et aux princes"* B_1 6, *„qu'il apprête belle cuisine"* P_5, *„qu'il la fasse bien cuire"* $F\,4_3$. Nach $B_2\,4_3$ sind die Jagdgäste *„les barons de la ville"*. Nun folgt das Mahl (*souper* $T_1\,7_1$, $T_2\,6_1$). $T_2\,6_2$ läßt den Eifer erkennen, mit dem der Jagdgeber alle Anordnungen betreibt, *„que tout le monde vienne vite"*. Nach *D* 7 wird *„le roi et toute sa famille"* zu dem Festmahl geladen, und die Hindin heißt dementsprechend auch *„la biche jolie"* oder *„gentille"* *D* 7, *D* 5.

Nun erfolgt die Zubereitung und das Auftragen des Wildes. Allerlei Weidmannsbrauch und ritterliche Kultur spricht aus den betreffenden Worten. Sehen wir uns zunächst einmal die Fassung bei Do. an. Nachdem alle Gäste bei Tisch Platz genommen haben und das Fehlen der Marguerite bemerkt worden ist, ertönt die Stimme aus der Schüssel und erzählt: *„ma tête est dans le plat et mon coeur aux chevilles, mon sang est répandu par toute la cuisine, et sur les noirs charbons mes povres os y grillent"*. Demnach ist der Kopf als Speise für die Gäste auf die Tafel gekommen, was allerdings im Widerspruch stände zu Gottfr. v. Straßb., Tristan 2870, der den Kopf mit unter die Teile rechnet, die an arme Leute abgegeben werden. Vielleicht ist die Auffassung unseres Liedes bedingt durch die Vorstellung vom Sprechen aus der Schüssel.

„Mon coeur est aux chevilles". Mit *chevilles* sind die Augensprossen des Geweihes bezeichnet. An ihnen wurde nach Weidmannsbrauch das Herz des Wildes aufgespießt. Da es sich bei der Hindin nicht um das eigene Geweih handeln

kann, ist anzunehmen, daß entweder die Augensprossen eines Hirsches zum Aufspießen benutzt wurden, vielleicht um das Herz besonders zuzubereiten oder als besonderen Leckerbissen zu kennzeichnen. Vielleicht haben wir darin einen Rest einer alten Sitte von Naturvölkern zu sehen, die das Herz des Feindes essen, nicht des Geschmackes wegen, sondern weil es Kultwert hat. Möglich ist auch, daß man das Herz von den übrigen, für die Tafel bestimmten Teilen des Wildes trennen wollte, es deshalb in der Küche an einer Geweihsprosse (an der Wand angebracht, Pflock) aufspießte. Das würde sich dann mit der Angabe Gottfrieds v. Straßburg decken, wonach Herz und Eingeweide für die Hunde bestimmt waren. Genaueres darüber vermögen wir nicht zu sagen, vielleicht gehen beide Vorstellungen durcheinander; außerdem haben, wie einwandfrei erwiesen ist, die Jagdsitten nach Ort und Zeit geschwankt, vgl. U. Wendt a. a. O.

Bei dem Zurichten des Bratens für die Tafel ist das Blut „*répandu par toute la cuisine*"; die Knochen sind als gänzlich unbrauchbar ins Feuer geworfen und rösten (*grillent*) dort (Do.).

T_1 8 scheint zu bestätigen, daß Kopf und Herz (*aux chevilles*) auf die Tafel gekommen sind, nur dann ist verständlich, daß ausdrücklich gesagt wird „*le reste de mon corps est dans la cuisine*".

Nach T_1 7 befindet sich ebenfalls der Kopf in der Schüssel, das Herz auf den *chevilles*, das übrige „*devant les landiers grille*".

Sprachlich sei zu „*landier*" zunächst folgendes gesagt: Körting, *Etym. Wörterb. d. frz. Spr.*, Paderborn 1908, gibt eine doppelte Ableitung des Wortes. Einmal setzt er lat. **lampidarium* an, zum andern verweist er auf „*andier*", für das wieder lat. **amitarium* von *ames, itis* „Querbalken" angesetzt wird. Das anlautende *l* wäre dann der agglutinierte Artikel;

bliebe nur das *d* im Innern, das mehr auf *lampidarium* (st. *lampadarium*) weisen würde. Nach Körting, *Lat.-rom. Wtb.* Nr. 582 „scheint **ambitarius* (v. *ambito*) das Grundwort zu sein zu frz. *andier, landier* Feuerbock, Brandbock (engl. *andiran*)". Diez, *Etym. Wörterb. d. rom. Sprachen*, 5. Aufl., Nr. 624 setzt mlat. *andena* als Etymon an, während Meyer-Lübke, *Rom. Gramm.* I § 430 *landier* = *l'andier* aus **amitariu* v. *ames* setzt.

Larousse (publié p. Claude Augé, Bd. 5) bemerkt folgendes: *landier*, afr. *andier, avec agglutination de l'article, n. m. Grand chenet de fer, muni sur les côtés de crochets sur lesquels on pose les broches à rôtir, et muni à sa partie supérieure d'un petit récipient à claire-voie, dans lequel on peut faire un feu de charbon de bois.* Dort ist auch eine Abbildung eines solchen Feuerbockes gegeben.

Nach T_2 8 saufen die Hunde das Blut des Wildes.

B_1 gibt noch nähere Beschreibung des Mahles. Nach 8_1 ertönt auch hier die Stimme „*du plat*" und erzählt 8_3, „*mon coeur et ma poitrine sont dans le plat d'argent*". Danach wären Herz und Brust als das Wertvollste des Wildes angesehen und auch äußerlich schon durch Anrichten in silberner Schüssel als solches gekennzeichnet. Für nicht so wertvoll scheinen Leber und Lunge gehalten worden zu sein, von denen heißt es 8_5: „*mon foie et mon poumon sont dans la grand' marmite*". Zweifellos soll hier mit „*marmite*" etwas Geringeres als „*plat d'argent*" ausgedrückt werden, so daß wir es hier mit einer umgekehrten Steigerung, verbunden mit Parallelismus, zu tun hätten. Wie die *marmite* hinter der kostbaren Silberschüssel an Wert zurückbleibt, so parallel auch ihre Inhalte: Herz und Brust stehen an Wert über Leber und Lunge. Vgl. darüber Kap. IV (Kunstanschauung).

B_1 9_1 wird noch gesagt, daß das schöne Haar des Mädchens in der Küche am Haken hängt. Nach *D* 9 „*mon corps est sur vos plats, mon coeur sur vos assiettes*" scheint in der Tat

das Herz auf besonderer flacher Schüssel angerichtet worden zu sein. Oben über die auf den *plats* gereichten Fleischstücke ist die *blanche poitrine* gelegt (*D* 10). *D* 10_2 stimmt wörtlich mit Do. 24 überein (s. o.). Nach *F* 5_{3-4} ist der Kopf „*au plat*" und „*ma courrée à bouire*".

Das Wort „*curée, courrée* leitet Körting a. a. O. S. 121 ab von lat. **cŏriāta*. Borchert dagegen hält die von Littré vertretene Ableitung für richtiger, die Gottfr. v. Straßburg bietet: „*Heizet curîe umbe daz durch daz ez ûf der cuire lît*". Littré, *Dict. d. l. langue fr.* p. 935: „*Cuir, parce que comme on voit dans Modus, la curée se donnait dans un cuir*" (*Modus* ist das Jagdbuch „*Livre du Roy Modus*"). Nach Gottfr. v. Straßburg a. a. O. gilt als Herrenspeise vom Hirsch: Rücken, Bug, Lenden, Keulen, Rippen; an arme Leute wird abgegeben: Kehlstück, Geschlinge, Milz, Lunge, Kopf; für die Hunde: Herz und Eingeweide.

Am Schlusse von *F* wird in Übereinstimmung mit Gottfr. v. Straßburg den Hunden das Eingeweide zugewiesen: „*et mes pauvres boyaux que tes grands chiens déchirent*". Die arg verkürzte Fassung *P* endlich bringt zusammenfassend nur: „*mon corps est encroché, mon âme en Paradis. Mon sang est répandu sur toute la cuisine*". Diese Worte bieten nichts Neues zu den obigen Ausführungen.

Nach B_2 5 u. 6 berichtet die Stimme aus der Schüssel, daß Leber und Lunge im großen Fleischtopfe (*marmite*), Milz (*rate*) und Herz im großen Kessel (*chaudière*) seien. Das Blut ist auch hier durch die ganze Küche verspritzt, die blonden Haare hängen „*à la cheville*" und werden vom Winde hin- und hergezaust. Danach müßte unter *cheville* ein Pflock in der Wand zu verstehen sein; sachlich würde *cheville* also dann passen zu *clavicula*, das als Abstammungswort angegeben wird; vgl. darüber Körting, *Lat.-rom. Wörterbuch* 2045.

So atmet das ganze Lied Waldluft, und verrät in der ganzen Auffassung des Gegenstandes die Liebe des Verfassers zu seiner Waldheimat. Man hört das leise Rauschen des Waldes durch das ganze Lied tönen, überall steht der Wald im Hintergrunde. Das läßt vermuten, daß das Lied auch unter Busch und Baum entstanden ist. Aber eine doppelte Rolle sehen wir dem Walde zugeteilt. Einmal ist es die helle Waldesfreude, das laute Hallo froher Jäger, das uns aus dem Liede entgegentönt. Andererseits aber, und das scheint vorzuwiegen, erscheint uns der Wald in einem ganz anderen Bilde: geheimnisvoll, voller Zauber und unergründlicher Märchenwunder, ein von Zauberwesen belebter Ort, der dem Menschen häufig Verderben bringt. Man wird erinnert an den Eingang des Tannhäuserliedes (Uhland, *Volksliedər* 770):

„Wele groß Wunder schauen wil
Der gang in gruenen wald uße;
Danhuser war ein ritter guot,
groß wunder wolt er schauen.
Wan er in gruenen wald uße käm
zuo denen schönen jungfrauen,
sie fiengen an ein längen tanz,
ein jar war inen ein stundi.“

Man denkt an Waldgeister, Elfen, gute und böse Feen. Marguerite fällt einer solchen bösen Fee zum Opfer, wie Herr Oluf, der die Hochzeitsleute aufbieten will.

Den Romanen fehlt in ihrer Volksdichtung das Verständnis für das Wesen des Waldes fast ganz. Man sucht in französischen, italienischen, spanischen und portugiesischen Vl. vergeblich eine Schilderung des Waldes und seiner Poesie. Entweder kennt der Romane den Wald nicht, oder er hat keinen Sinn für seinen Zauber. Es fehlt ihm daher die eigentliche Walddichtung, das Jägerlied.

Nun ist unser Lied ganz auf den Hintergrund der Jagd und mittelalterlich-feudaler Kultur gezeichnet. Die „*barons*" kommen auch in den *chansons de geste* vor, es sind die alten Freiherren, die in weiterer Entwicklung zum Rittertum hinüberführen. Die Jagdleidenschaft ist ureigentlich germanisch. Wir finden im *Romancéro* nur in einigen Fassungen des *Roi Renaud* (Fontenay, Orléans, Nivernais und Mondovi) den König auf der Rückkehr von der Jagd, die übrigen sagen: „*de la guerre vint*". Es fehlt eben, wie schon (S. 87) gesagt, dem frz. Vl. jede Schilderung des Waldes und seiner Poesie, die gerade im deutschen Vl. so herrliche Worte findet. Wie der *Roi Renaud* so stammt auch die *Bl. Bi.* aus dem Nordgermanischen. Nordgermanisch ist die ganze Kulturanschauung, die Lebensformen weisen in das frühe Mittelalter, vielleicht in die Wikingerzeit. Genau läßt sich das nicht mehr feststellen. Jedenfalls weht nordgermanische Kultur uns aus dem Liede entgegen, und wir weisen es auch aus diesem Grunde dem Norden zu. Es läßt sich eben aus einem Vl. oft ziemlich sicher das Bild der Landschaft zeichnen, in der es entstanden ist. Wenn in unserem Liede einerseits viele Ausdrücke aus dem Jägerleben vorkommen, andererseits der Wald selbst gar nicht weiter im einzelnen geschildert wird, so scheint sich das dadurch zu erklären, daß ein zugrunde liegendes nordisches Urbild vielleicht eingehendere Schilderungen des Waldes aufwies, die im Munde eines Franzosen als entbehrlich, weil für sein Gefühl unverständlich, fortgelassen wurden.

IV. Kapitel.

Die Kunstanschauung.

„Volkslied und Märchen sind aus derselben Kunstanschauung erwachsen. Menschen und Dinge erscheinen und verschwinden darin vor dem geistigen Auge mit unmittelbarer Leuchtkraft und verblüffender Notwendigkeit, plötzlich und schnell, so wie uns im nächtlichen Traum die Gesichte auftauchen und verblassen.“ So spricht sich E. Wechssler, *Begriff und Wesen des Volksliedes*, Marburg 1913, S. 20/21 über die Kunstanschauung des Vl. aus. Die neuere Forschung (Wundt, v. d. Leyen) hat bewiesen, daß die Träume für das menschliche Denken und Dichten von großer Bedeutung sind, und daß eine große Zahl der beliebtesten Züge in Märchen und Vl. nur aus dieser Tatsache zu erklären sind. Das soll gewiß nicht heißen, daß die ersten Dichter im Halbschlafe gedichtet hätten, sondern sie haben Anregung, Stoff, dichterische Kunstform von ihren Träumen empfangen. Das Traumgesicht war Stoffquelle und Grundform des dichterischen Schauens zugleich. Wie alle Träume aber immer ungewisse Phantasiegebilde sind, im einfachsten Menschen wie im tüchtigsten Gestalter, so haben auch die Gestalten des Dichters ursprünglich etwas Nebelhaftes, zerfließende Linien, wie auch die Weisen des Tondichters ursprünglich wie verhallende Musik klingen. Daß diese ungewissen fließenden Dinge, das, was sich in der persönlichsten Einsamkeit als Traum zeigte,

greifbare Gestalt gewinnen, in einem bestimmten klaren Werke geformt werden, dazu braucht der Dichter den „Hunger zur Tat“, sonst bleiben die Träume eben bloße Hirngespinste, Schäume. Menschen, die immer nur in sich hineinblicken, sich an ihren nebelhaften, inneren Erlebnissen genügen lassen, nennen wir Träumer; unter ihnen aber ist nicht des Dichters Platz, er arbeitet in die Wirklichkeit hinein, ist ein Tatmensch. Aber traumhaftes Schauen und Schaffen bleibt doch das Wesen der primitiven Kunst.

Nun ist das Verhalten des Menschen zu seinen Träumen je nach Alter, Kulturstufe usw. sehr verschieden. Die Naturvölker stehen der sie umgebenden Welt noch völlig urteilslos gegenüber; daher wirkt der Mangel an Beherrschung der Umwelt auf den Naturmenschen auch ganz anders als auf den Menschen mit höherer Bildung. Der Naturmensch vermag nicht zwischen Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden, vermögen doch selbst wir Menschen von heute oftmals kaum zu sagen, ob ein Erlebnis Traum oder Wirklichkeit war, und Kinder erzählen oft Träume, als wären sie Wirklichkeit. Dazu kommt noch, daß in der gänzlich anderen Lebensweise des Naturmenschen der Traum viel häufiger ist und eine ganz andere Rolle spielt. Der Naturmensch ist ganz auf die Natur angewiesen und lebt von dem, was sie ihm darbietet. Da wechseln Zeiten des Darbens und Hungerns mit solchen des Überflusses. Fasten und allzu reichliche Nahrungsaufnahme aber macht den Schlaf unruhig und begünstigt die Träume. Der gebildete Mensch von heute macht eine scharfe Trennung zwischen Tag und Nacht, jener ist für das Wachen und die Arbeit bestimmt, diese für den Schlaf. Das Leben des Naturmenschen zeigt nicht diese scharfe Scheidung. Die Zeit, die nicht mit der Herstellung von Geräten und Waffen und der Sorge für das Vieh ausgefüllt ist, wird in trägem, stumpfen Hindämmern verbracht, in einer Art Halbschlaf, und dieser

gerade begünstigt die Träume, wie das jeder weiß. Außerdem ist die Einförmigkeit und das Fehlen von Abwechslung im Leben des Naturmenschen eine wichtige Ursache dafür, daß er, der in Furcht und Aberglauben Befangene, Traum und Wirklichkeit nicht voneinander zu scheiden vermag. Auf dieser Stufe menschlicher Entwicklung, der das urteilende Denken noch fern liegt, mußte das Vorhandensein von Traumzuständen mit ihren Vorspiegelungen längst Gestorbener, dem Fliegen durch die Weiten des Raumes, der gleichzeitigen Gegenwart an mehreren Orten, ganz von selbst zu der Vorstellung führen, daß im Menschen ein zweites Wesen, die Seele, lebe, die den Körper im Schlafe verlasse, in der Welt umherschwebe und dort allerlei erlebe, eben den Inhalt des Traumes. Beim Erwachen kehrt die Seele in den Körper zurück, im Tode bleibt sie außerhalb desselben.

Werden derartige Traumerlebnisse von einem Geschlecht zum anderen weiter erzählt, so nehmen sie wohl nach und nach festere Gestalt an, die Erinnerung, daß es einst Träume waren, geht allmählich verloren, und endlich ist diese seltsame Erzählung zum Märchen geworden. So haben wir in manchen Märchen Träume aus der Urzeit der Menschheit vor uns. Die allmählich immer reicher werdenden Lebensformen gaben den Träumen auch immer mannigfaltigere Gestalt und neuen Reiz. Durch neues Ablösen von der Wirklichkeit entstanden immer neue Märchenstoffe, ein Vorgang, der sich bis auf unsere Tage fortsetzt.

Der erste, welcher erkannte, daß das Märchenland das Land der Träume ist, war Ludw. Laistner. Er hat die Ergebnisse seiner Forschungen in seinem Buche „Das Rätsel der Sphinx“ niedergelegt. Entbehrt das Werk auch vielfach der strengen Sachlichkeit, indem der Verfasser seiner dichterischen Phantasie oft die Zügel schießen läßt, so ist die heutige strenge Forschung zu ganz ähnlichen Ergebnissen

gelangt. Es ist erwiesen, daß den ältesten Märchenerzählern die Anregung aus dem Traume kam, und der Traum bestimmte auch die Kunstform. Im Laufe der Jahrtausende wurde das Märchen immer mehr ausgebildet und verfeinert, aber immer blieb der Traum die Grundform des dichterischen Schauens und die Quelle, die nie versiegt. Heute noch ist die traumhafte Stimmung über unseren Märchen mächtig. Aus dieser Stimmung heraus haben wir auch die ganze Kunstanschauung der Vl., die dem Märchen wesensverwandt sind, zu verstehen, und von hier aus müssen wir an die Betrachtung der Kunstanschauung unserer *Bl. Bi.* herantreten.

Über dem ganzen Lied mit seiner geheimnisvollen Verwandlung eines unschuldigen Mädchens in ein Tier liegt so etwas wie traumhafte Märchenstimmung. Es mutet uns der Inhalt wie ein Märchen an; in der Tat sind ja Volkslied und Märchen als aus einer Wurzel erwachsen wesensverwandt. Das zeigt sich noch deutlich an jedem echten Vl. und läßt sich auch von der *Bl. Bi.* zeigen. Schon die Auffassung des Waldes zeigt das, er ist für die Mutter ein Platz und eine Quelle der Freude, für die Tochter unheilvoll, ein Ort des Entsetzens und des Todes. Ist es nicht, als ob uns ein Märchen von gütigen Feen und bösen Waldgeistern und Kobolden spräche, den Verkörperungen der Freuden und der Schrecknisse der Natur? Genau wie im Märchen erscheinen uns die Mutter, die Tochter, der Sohn in leuchtender Unmittelbarkeit, so plötzlich und unvermittelt, wie im Traum die Gestalten erscheinen und wieder verschwinden. Wir sehen die Mutter und die Tochter vor unserm Geiste, hören das kurze, die ganze Wucht und Schwere des Schicksals aufdeckende Zwiegespräch, vernehmen die flehentliche Bitte der Tochter. Dann ist die Tochter wieder aus dem Gesichtskreise verschwunden. Im nächsten Augenblick sehen und hören wir Mutter und Sohn im Gespräch. Dann erklingt dreimal das

Warnungssignal des Jagdhorns; dann das furchtbare Gefühl „Zu spät!“ Endlich die Einzelheiten des entsetzlichen Mahles.

Alles das liegt weit ab vom Lichte des Tages und seiner Wirklichkeit, und doch ist alles selbstverständlich und natürlich. Die einzelnen Bilder tauchen plötzlich vor dem Geiste auf, sind sinnlich greifbar und folgen sich Schlag auf Schlag. Es beschleicht uns geradezu ein gewisses Angstgefühl, eine Beklemmung, wie wir sie aus den Träumen her kennen. „Sprunghaft“ erscheinen die Bilder vor uns, ohne Verbindung, ohne Übergänge. Immer erfahren wir nur das unbedingt Notwendige; lange Einleitungen, Übergänge, Einzelheiten, Abschlüsse u. dgl. fehlen Von der Seelenverfassung des Mädchens werden uns keine Einzelschilderungen gegeben, nur die Hauptsachen werden herausgegriffen, nur die Schlaglichter, wie ja auch im Traum, werden gegeben, alles andere ergänzen wir aus uns selbst. Lyrisches, Episches und Dramatisches liegen noch ungeschieden beisammen, sie sind erst auf späterer Kulturstufe getrennt. Die ganze Form der Darstellung zeigt noch etwas Primitives, Kindliches. Leidenschaftlich erregt ist auch die Sprache. Es wird ja eigentlich nur erinnert, nichts gerade Neues gebracht. In allen schlummernde Bilder und Gefühle werden nur wachgerufen: „*tout le monde est dans son secret*“ (Morf.). Dabei ist aber dem Lied nicht der Vorwurf der Zusammenhanglosigkeit zu machen. Es liegt der innere Zusammenhang gleichsam nur unter einem Schleier. Das wird besonders deutlich bei der Tochter. Wir erfahren nur von der „*ire en moi*“, und daß sie seufzt. Aus diesen beiden Andeutungen wird und kann jeder Lebenskenner alles übrige ergänzen. All ihr Handeln, ihr ganzes Gebahren ist begründet, jeder versetzt sich in das furchtbare Schicksal des Mädchens. Die tiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens aber bleiben, wie bei aller echten, wahrhaften Dichtung, unter einem dunklen Schleier. Das alles ist herausgeboren aus der

Weltanschauung des Naturmenschen, der ohne tiefes Grübeln über die Ursachen Glück wie Unglück trotzig als etwas Unabänderliches hinnimmt und trägt. Wollte man vom Standpunkte wissenschaftlicher Naturerkenntnis oder mit irgend einer „philosophischen Weltanschauung“ an das Lied herantreten und die Einzelpersonen und -handlungen vernunftmäßig bestimmen und erklären, so würde man bald das Unmögliche dieses Beginnens einsehen. Man sehe aber darin nicht einen Mangel, sondern einen dichterischen Vorzug. Ein echtes Vl. läßt sich ebensowenig wie ein echtes Märchen psychologisch berechnen und zergliedern.

Der Stil der *Bl. Bi.*, wie des echten Vl. überhaupt, ist der der äußeren Wahrnehmung. Die Phantasie des Volkes arbeitet mit anschaulichen Gebilden; ihre Vermittelung geschieht durch die Sinne. Daraus ergibt sich der sinnfällige Stil. Es fehlen Rührseligkeiten und Empfindsamkeiten. Ein Bild nach dem anderen zieht an unserem Auge vorüber, oft blitzschnell, jedes in sich abgeschlossen, abgerissen. Die ganze Handlung vollzieht sich in „kühnen Würfen und Sprüngen“, ist gleichsam „brüchig“. Den einzelnen Bildern fehlt die Kleinmalerei, es wird nur das Allernotwendigste gesagt, es fehlen alle gedanklichen Erwägungen, jeder Stil der inneren Wahrnehmung. Alles das bleibt der Einbildungskraft des Hörers überlassen. So ergibt sich eine scheinbare Willkür und Regellosigkeit, die äußere Form ist vielfach vernachlässigt, es ist eben alles Empfindung. Es scheint uns ein verfehltes Beginnen zu sein, wollte man dem Volkslied mit den toten Schulbegriffen von Metrik und Rhythmik zu Leibe. Man darf nicht die Jamben und Anapäste zählen wollen, ein derartiges Beginnen paßt nicht zum Volkslied.

Wie in jedem echten Vl., so wird auch in der *Bl. Bi.* erzählt. Die Erzählung ist die älteste kunstmäßige Form sprachlicher Darstellung. Daß in unserem Liede alles in der

Gegenwart berichtet wird, steht nicht damit im Widerspruch. Das Tempus der zeitlosen Gegenwart paßt trefflich zu der ganzen, auf traumhafter Märchenstimmung ruhenden Kunstanschauung des Vl. Es ist gleichsam alles vom Dichter belauscht, kaleidoskopartig werden die Bilder gesehen. Abhängige Rede, einleitende Zusätze wie: er erwiderte, er sagte, fehlen. Nur einmal findet sich etwas dergleichen: *celui qui la dépouille dit* (Do. 16). Und selbst hier hat man das Gefühl, der Relativsatz statt des Subst. *le dépouilleur* sei nur aus Gründen der Silbenzahl gewählt; es ist als ob man eine Zwangslage beim Dichter herausfühle. Im ganzen übrigen Gedicht sind solche Zusätze streng vermieden, als ob sie überflüssig oder bei der raschen Folge der Bilder hemmend wären. Es bleibt dem Hörer überlassen, zu den Worten die sie sprechenden Personen aus seiner Phantasie zu ergänzen. Überall zeigt das Lied nur Bilder, die zu den Sinnen, zu Auge und Ohr, unmittelbar sprechen. Alle beherrschenden Vorstellungen sind konkret, d. h. ungeteilt. Man kann sie in folgende Reihenordnung, den einzelnen Versen des Gedichtes entsprechend, bringen:

1.	*bois*	*mère, fille*
2.	*mère (chantant)*	*fille (soupire)*
3.	*soupircr*	*Marguerite*
4.	*ire*	*dire*
5.	*fille, jour*	*nuit, biche*
6.	*chasse*	*barons, princes*
7.	*Renaud*	*le pire*
8.	*mère*	*dire*
9.	*chiens*	*arrêter*
10.	*chiens*	*chasse*
11.	*bois*	*biche*
12.	*Renaud*	*arrêter*

13. *cornés*	*cornet*
14. *troisième fois*	*biche*
15. *dépouilleur*	*dépouiller*
16. *dépouiller*	*dire*
17. *cheveux*	*sein d'une fille*
18. *couteau*	*quartiers*
19. *dîner*	*barons, princes*
20. *tous*	*Marguerite*
21. *manger*	*première assise*
22. *tête, plat*	*coeur, chevilles*
23. *sang*	*cuisine*
24. *charbons*	*os*

Die Worte *soupirer* (3.), *ire* (4.), ferner Ausdrücke wie *nuit, jour* bilden von der obigen Behauptung keine Ausnahme, da sie als gewöhnliche Ausdrucksformen des täglichen Lebens volkstümlich und unentbehrlich geworden sind. Auch die Worte „*la troisième fois*" (14.) sind als eigentümliches Kunstmittel des Vl. (Steigerung) nicht begrifflich, sondern als sinnfällig zu fassen, wovon noch zu reden sein wird. So bleiben denn nur anschauliche Bilder, nichts Unklares, Undeutliches, Verschwommenes, alles aber klar und sinnfällig.

Einfach und schlicht sind auch die Lebensverhältnisse der in unserem Vl. auftretenden Personen, Mutter, Sohn und Tochter. Die Mutter geht mit ihrer Tochter spazieren in den Wald. Ganz ahnungslos, was der Wald für ihr Kind bedeutet, überläßt sich die lebensfrohe Mutter dem Zauber der Natur. Unmittelbar und unverbildet, wie überall im echten Vl., ist das Verhältnis des Menschen zur Natur; und wie immer Vorgänge in der Natur in Parallele gesetzt werden zu Gemütszuständen des Menschen, so auch hier. Der vieltausendstimmige Klang des Waldes erweckt in dem empfänglichen, einfachen Gemüt der Mutter Widerhall, lustig ein

Liedchen trällernd geht sie neben ihrer Tochter, *„va chantant“*. In ihrem Herzen ist Freude, Sonnenschein, Lebenslust, Glück.

In krassem Gegensatz zu der Mutter ist die Tochter gezeichnet, mit einem Worte nur, aber dieses schließt eine Unsumme von Traurigkeit ein. Die Mutter bemerkt plötzlich, daß ihre Tochter *„soupire“*. In Seufzern macht sie ihrem grenzenlosen Schmerze Luft. Es ist außerordentlich fein dichterisch empfunden, daß sie nur seufzt: man fühlt heraus, daß das Mädchen die Mutter in ihrer Freude nicht beeinträchtigen will. Es gelingt ihr jedoch nicht ganz, ihr Inneres zu verbergen. Das Betreten des Waldes hat sie das ganze Furchtbare ihres Schicksals aufs neue empfinden lassen. Es ist derselbe Wald, in welchem sie nachts in Gestalt einer Hirschkuh ruhelos umherirren muß. Bei dem Gedanken an den Abend und ihre Verwandlung in ein Tier will ihr schier das Herz zerspringen. Sie möchte in lautem Schrei ihrem Schmerze Luft machen, aber andererseits will sie die Freude der Mutter nicht trüben und unterdrückt ihren namenlosen Schmerz in Seufzern, die sich ihrer Brust entringen. So gehen in Mutter und Tochter, deren Lebensfäden und Lebensverlauf so eng aneinander geknüpft sind, zwei ganze Welten nebeneinander her, die in denkbar schroffstem Gegensatz zueinander stehen. Dieser Gegensatz zwischen der Mutter und der Tochter: *la mère va chantant, la fille soupire*, ist dichterisch außerordentlich schön und höchst wirksam.

Der Mutter kann dieses Seufzen nicht verborgen bleiben, kaum hat sie es bemerkt, da stößt sie angstvoll hervor: *„Qu'avez-vous à soupirer, ma fille Marguerite?“* Nun kann die Tochter nicht mehr verbergen, was ihr Herz betrübt. In kurzen, ergreifenden Worten, die uns alles Nötige, aber auch nur das, wissen lassen, eröffnet sie der Mutter ihr Schicksal. Eigentlich wagt sie nicht, es der Mutter zu sagen,

aus Furcht, diese zu ängstigen, aber doch beschleicht sie die Angst vor der Nacht, sie ahnt ihr unabwendbares Schicksal voraus, sie kann nicht anders, es muß heraus, sie muß es der Mutter offenbaren und versuchen, mit ihrer Hilfe ihr Leben zu retten. In furchtbarer Erregung spricht sie die Worte: „*Je sui fille le jour et la nuit blanche biche. La chasse est après moi, les barons et les princes, et mon frére Renaud, qui est encor le pire. Allez, ma mére, allez bien promtement lui dire qu'il arrête ses chiens jusqu'à demain ressie.*“

Hier ist der Dichter auf der Höhe seiner Kunst. Alles ist schlicht menschlich, einfach und groß. Ein einziges Wort wirft ein blitzartiges Schlaglicht auf Gemütszustand und Menschenschicksal. Mit zwei Worten ist das Innenleben der Mutter und das der Tochter einander gegenüber gestellt, diese beiden Angaben (*chantant, soupire*) sind das einzige, was wir über den Seelenzustand der beiden erfahren. Es fehlt jede breite Ausmalung der Gefühle, alles Überschwengliche ist vermieden, das ist dem echten Vl. fremd. Knapp und straff ist die Schilderung, aber um so wirksamer. Wenige, aber treffende, anschauliche Worte werden gegeben, greifbar anschaulich ist die Darstellung. Sie bringt nicht eigentlich das Gefühl der Freude oder Trauer zum Ausdruck, sondern — und das ist ein feiner Kunstgriff der Volksdichtung überhaupt — die Wirkung dieser Gefühle.

Das spricht in ganz anderem Grade zu den Sinnen, als wenn eine genaue Zergliederung der Gemütsverfassung von Mutter und Tochter gegeben würde. Die arglose Fröhlichkeit der Mutter, die von dem furchtbaren Geschick ihrer Tochter nichts ahnt, ist durch das eine „*chantant*“ besser dargestellt, als viele Worte einer genauen Beschreibung es vermöchten. Und andererseits: eine ganze Welt voll Leid und Kummer liegt in dem einen Wort „*soupire*“. Die Tochter hat ihr Leid bisher vor fremden Ohren verborgen gehalten. Wer weiß,

wie oft sie sich im stillen schon ausgeweint; aber keusch hat sie ihre aus dem Herzen quellenden Tränen vor den Blicken der Mitmenschen verborgen. Es ist, als ob sie bisher keine Gelegenheit oder nicht den Mut gehabt hätte, ihrer Mutter ihr Herz auszuschütten. Da bietet sich nun die Möglichkeit auf dem einsamen Spaziergange. Was bisher keinem Menschen anvertraut wurde, dem Mutterherzen gegenüber macht es sich Luft. Jetzt löst sich die Spannung. Aber auch jetzt befreit es sich nicht in plötzlich hervorbrechendem Tränenstrom. Ihr Leid ist zu groß: ein zärtliches Anschmiegen an die Mutter, ein Seufzer, das ist alles. Wundervoll hat hier der Dichter zum Ausdruck gebracht, daß tiefstes Leid keine Tränen besitzt. Eine feine Seelenkenntnis, die sich auch sonst in der Volksdichtung ausgesprochen findet (vgl. Goethes Werke, Weimarer Ausgabe XXXVIII, 252: „Für Trauern konnte sie nicht weinen").

Und wie schlicht und groß zeigt sich die Liebe der Mutter zu ihrem Kinde. Sie hat das Schluchzen wohl vernommen. Heimliches Leid muß dahinter verborgen sein, und mütterliche Besorgnis drängt ihr die Frage auf die Lippen: *„Qu'avez-vous à soupirer, ma fille Marguerite?"* Diese Herzenswärme wirkt wohltuend auf die Tochter, sie berichtet in kurzen, knappen Worten, die ein ganzes Menschenschicksal einschließen, was ihr widerfahren ist, und bittet ihre Mutter inständigst, Renaud zu veranlassen, während der Nacht von der Jagd abzulassen. Nichts hören wir weiter von dem Eindruck ihrer Worte auf die Mutter oder von einer Erwiderung. Sofort steht das nächste Bild vor uns: die Mutterliebe hat keinen Augenblick gezögert, die Bitte der Tochter in die Tat umzusetzen, wir sehen sie schon im Gespräch mit ihrem Sohne Renaud. Ihre Worte sind so kurz, daß sie fast nicht mehr sind als sprachliche Gebärden. Die tiefste Erregtheit und erschütternde Angst ihres Mutterherzens, die sie für das

Leben ihres Kindes zittern läßt, ist nur angedeutet. Wir hören keine Schilderung ihrer Angst, sondern nur die klaren und bestimmten Worte, in denen das innere Erleben zum Ausdruck kommt. Dasselbe tritt zutage im Verhalten des Sohnes. Voller Entsetzen über die furchtbare Wahrheit setzt er die Bitte der Mutter sofort in die Tat um. Dreimal, wie es heißt, sucht er die Jagd und die Meute zurückzurufen. Umsonst, es ist zu spät! Die Hindin ist bereits erlegt. So sehen wir alle drei, Tochter, Mutter, Sohn, in einfachen, allgemein menschlichen Lebensverhältnissen vor uns. Ihr inneres Erleben wird nicht im einzelnen zergliedert, sondern in seinen Auswirkungen gezeigt. Es sind „Urweisen des Empfindungslebens", allgemein menschliche Empfindungen, die hier mit dem Zwange der Überzeugung ausgesprochen werden. Wie Naturgewalt wirkt das alles auf uns ein.

Entsprechend dem Bestreben des Vl., keine eingehenden Beschreibungen zu geben, fehlt auch in der *Bl. Bi.* jede genaue Zeichnung der Personen. Wir hören nichts von der Schönheit der Tochter noch von dem Mannesmut des Sohnes. Das einzige, was wir über die weibliche Schönheit des Mädchens hören, spricht der *dépouilleur*: *„el a les cheveux blonds"* (17), und von dem Sohne hören wir nur, daß er der Leidenschaftlichste der vornehmen Jagdgesellschaft war, *„le pire"* (7). Aber diese kurzen Andeutungen genügen vollständig für den Menschenkenner, sie wirken mehr als die beste genaueste Aufzählung, jeder wird sich das übrige leicht und gern ergänzen. Daß die Phantasie dabei des in genauer Beschreibung liegenden Zwanges der Vorstellungen ledig ist, ist keiner der geringsten Vorzüge der Volksdichtung.

Die ganze Kunstanschauung des Vl. verträgt keine längeren Vergleiche. Der Dichter ist mit seiner ganzen Kraft im Liede, und dieses völlige Aufgehen im sinnlichen Bilde, dieses Streben nach anschaulichen, ungeteilten Vor-

stellungen läßt eine Heranziehung anderer Dinge nicht zu. Das würde eher die gegenteilige Wirkung haben, und damit hätte das Volkslied sich selbst aufgegeben. Zeigt ein sogen. Volkslied solche längeren Vergleiche, so dürfen wir es getrost aus dem Kreise der echten Vl. ausscheiden. Die *Bl. Bi.* dürfte aber diese Probe glänzend bestehen, nicht ein einziger Vergleich findet sich im ganzen Liede.

Wie schon betont wurde, zeigt die oben gegebene Liste der beherrschenden Vorstellungen lauter ungeteilte Bilder, nirgends etwas Begriffliches oder Allgemeines, immer nur das, was dem Denken und Empfinden aller entspricht, wie ja allgemein menschliches Fühlen und Erleben Wesen und Grenze des echten Vl. zugleich ist. Die Gefahr, in gelehrte oder gar leere Begriffe hineinzugeraten, besteht, da das Volkslied mit denselben Stimmungen, Lebenslagen, Mitteln der Darstellung arbeitet; es würde den Tod aller Volksdichtung bedeuten. Sie ist vom Dichter der *Bl. Bi.* vermieden. Unser Lied bringt wie jedes Vl. etwas Allgemeines, d. h. für die Allgemeinheit Gültiges, das jeder einzelne erleben und daher begreifen kann. Zugrunde liegt aber bei jedem Lied das persönliche, einmalige Erlebnis des Dichters. Dies muß der Dichter künstlerisch so formen, daß es nicht mehr bloß einmalig, sondern in seinen wesentlichen Zügen typisch erscheint. So hat sich allmählich ein gewisser Schatz von formelhaft gewordenen Ausdrücken herausgebildet. Dadurch, daß der Dichter fortwährend auf diese Formeln zurückzugreifen gezwungen ist, scheint es unmöglich, jener Gefahr zu entrinnen. Sie wird nur dadurch vermieden, daß das einmalige innere Erlebnis in seinen Kernpunkten im Geiste festgehalten wird und die allernotwendigsten unentbehrlichen Züge in der Sprache zum Ausdruck kommen. Dabei tut das Schöpfen aus jenem Schatze dem Gedichte und der Kunst des Dichters keinen Abbruch. Sind doch diese Ausdrucksformen im höchsten

Maße anschaulich, sinnfällig. Lange Überlegungen und Vernünfteleien sind, als dem Vl. fremd, nicht in diesen Formelschatz aufgenommen und finden sich auch in der *Bl. Bi.* nicht. Alle auftretenden Personen reden und handeln aus der Stimmung, triebhaft, nicht nach planmäßigem wohlgeordneten Überlegen. Wir sehen ganze Menschen in heftigster Bewegung, sinnliche Wesen in ihrer ganzen Natürlichkeit vor uns. Es gibt kein Zerlegen in Teilvorstellungen, logische Untereinheiten, Eigenschaften u. dgl., wie in einem wissenschaftlichen Werke. Das kann der Volksdichter nicht und darf es auch nicht, will er nicht von vornherein seinem Liede die Lebensfähigkeit rauben. Kein logischer Begriff ist im ganzen Liede zu finden, dagegen eine Reihe von eigentümlichen, im Vl. immer wiederkehrenden Wendungen. Wir lassen sie hier folgen und unterscheiden dabei zwei Arten, epische und lyrische. Unter epischen Wendungen sind solche verstanden, die sich an eine Handlung, ein Ereignis oder eine Örtlichkeit anschließen, unter lyrischen andererseits solche Ausdrücke, die sich beziehen auf alle inneren Vorgänge im Menschen, auf Denken und Fühlen, auf Stimmungen. Diese Einteilung ist nun nicht so zu verstehen, als ob epische Wendungen nur in epischen und lyrische nur in lyrischen Gedichten vorkämen. Die gewöhnlichen Begriffe von Epik und Lyrik gelten hier nicht. Ferner ist zu betonen, daß sich der Unterschied zwischen Epik und Lyrik nicht einwandfrei bestimmen läßt, noch weniger lassen sich einzelne aus dem Zusammenhang gelöste Verse als episch oder lyrisch bezeichnen. Es handelt sich für uns hier nur darum, die formelhaften Wendungen unseres Gedichtes nach gewissen Gesichtspunkten zu ordnen, und sie als bezeichnende Ausdrücke zu kennzeichnen. In diesem Sinne wollen die obigen Worte verstanden sein.

I. Epische Wendungen.

A. Schilderung des Menschen.

Unter den Personen, die im Liede handelnd auftreten, nehmen Schwester und Bruder die erste Stelle ein. Es handelt sich da zunächst um die Ausdrücke, in denen uns ihre körperlichen Eigenschaften geschildert werden. Gewisse Wendungen sind stehend geworden für die Schilderung der Schönheit der Geliebten, die im frz. Vl. stets „*la belle*“ heißt. Keine genauen Einzelheiten werden gegeben, sondern Ausdrücke wie „*la fleur de son pays*“ (Do. S. 132) oder „*plus belle que le jour*“ (Do. S. 254, 1), „*blanche comme la neige, belle comme le jour*“ (Do. S. 272). Diese wenigen, immer wiederkehrenden Züge genügen dem Volksdichter zum Preise der höchsten weiblichen Schönheit, sie wirken in der Tat besser als eine ins einzelne gehende Aufzählung weiblicher Schönheit. In der *Bl. Bi.* ist das einzige, was uns über die Schönheit des Mädchens gesagt wird, die verwunderte Äußerung des *dépouilleur*, der unter der Haut der Hindin „*les cheveux blonds et le sein d'une fille*“ erkennt. Ohne Mühe ersteht vor der Phantasie des Hörers das Bild einer zum Weibe heranreifenden blonden Schönheit von echt germanischem Gepräge.

Und von Renaud, dem Bruder, hören wir nur, daß er von der vornehmen Jagdgesellschaft der *barons et princes* „*le pire*“ ist, keine Einzelheiten über seinen Mut, seine Heldenhaftigkeit, seine Beschäftigungen oder dgl. Er ist „*le pire*“ von allen, das zeigt ihn besser als alles andere als leidenschaftlichen Jäger, für den es kein Hindernis gibt, das er nicht mutig überwinde; nichts kann seine übermäßige Jagdlust hemmen, das Weidwerk ist ihm das höchste Vergnügen. Auch er zeigt sich darin als echter Germane.

B. Ortsschilderung.

Hierunter verstehen sich alle Ausdrücke und Wendungen, die sich auf die Örtlichkeit eines Vorganges beziehen, alle Angaben darüber, wo die auftretenden Personen handeln. Bezeichnend ist hier als Schauplatz die freie Landschaft, die Natur. Das eine Mal spielt die Handlung unter einem Baume (vgl. den „*pommier dous*", unter dem drei Prinzessinnen ruhen Do. S. 50), ein andermal ist es eine Schloßbrücke („*Le roi Loys est sur son pont*" Do. S. 73) oder Zinne (*Roi Renaud* Do. S. 87, 1_3). Einmal ist der Schauplatz „*cinquante lieues de la mer*" (Do. S. 189), oder „*au jardin de mon père*" unter einem „*rosier*" (Do. S. 261), andere Lieder nennen immer wiederkehrende Ortsnamen, wie Paris (Do. S. 254), Grenoble (Do. S. 326, 1), oder versetzen uns an die Meeresküste bei Bordeaux, la Rochelle, Nantes usw. (Do. S. 419. 399. 453), oder an Bord eines Schiffes auf hoher See (Do. S. 245); ein anderes führt uns in die Stille des Waldes an eine verschwiegene Quelle (*La claire fontaine* Do. S. 468). Ein beliebter Platz ist auch der Gefängnisturm eines Schlosses an der See. Unser Lied führt uns zwei Schauplätze vor Augen, den Wald und das Schloß. Was den Wald angeht, so ist bezeichnend, daß der Dichter mit keinem Wort auf eine nähere Beschreibung des Waldes eingeht. Wir hören nur, daß Mutter und Tochter „*vont au bois*". Und von Renauds Hunden wird (4_2) gesagt, sie sind „*dedans le bois à courre blanche biche*". Es bleibt auch hier der Phantasie des Lesers überlassen, sich die ganze Fülle von Vorstellungen, die dies Wort in der Seele des in inniger Berührung mit der Natur lebenden Volkes erwecken kann und muß, zu ergänzen. Für den Bewohner des Nordens mit seinem Reichtum an Wald und seinen ausgedehnten Jagdgründen mußte das Wort „Wald" Gedanken an Jagd und darauf folgendes festliches Mahl wachrufen. Unser Lied ist

ganz auf diesen echt germanischen Hintergrund der Jagd gezeichnet; das zeigen die vielen darauf bezüglichen Ausdrücke, wie *chasse*, *chiens*, *biche*, *cornet*, *depouilleur*, *couteau*, *dîner*, *barons*, *princes*, *plat*, *cheville*. Vgl. darüber Kap. III (Kulturbild).

Wir hören nichts von den Blumen, den Bäumen, den Vögeln des Waldes, die in so manchem anderen Volkslied eine große Rolle spielen. Und vom zweiten Schauplatz, dem Schlosse, in dem das Jagdmahl stattfindet, wird ebenfalls keine genaue Beschreibung gegeben. Es wird nicht einmal gesagt, daß es ein Schloß ist, das wird der Hörer sich leicht ergänzen, wenn er hört, daß die Jagdgesellschaft aus „*barons et princes*" besteht, daß man reiche „*plats*" auf der Tafel hat, daß ein besonderer „*depouilleur*" bestellt ist.

F verlegt in der Eingangszeile den Schauplatz der Handlung. Hier findet das Gespräch zwischen Mutter und Tochter nicht auf einem gemeinsamen Spaziergange in den Wald, sondern auf dem „*château des martyrs*" statt. Es ist das Bestreben, die Begebenheit an einen bestimmten Ort zu knüpfen. Aber das „*château des martyrs*" ist in Wirklichkeit nicht vorhanden, es ist eine aus der ganzen traumhaften Anschauung des Vl. herausgeborene Ortsangabe, die ähnlich zu werten ist wie die in deutschen Vl. auftretende Angabe: Es liegt ein Schloß in Österreich usw. Es erinnert an das „*Château merveil*" und seinen Spuk, mit dem Gawan zu kämpfen hat, oder an das Schloß des Jünglings, der auszog, das Gruseln zu lernen. Sollte hier nicht eine Beeinflussung oder Erinnerung vorliegen? Daß ein Schloß der Schauplatz eines Teiles der Handlung ist, scheint uns auch aus den Worten „*mon sang est répandu par toute la cuisine*" Do. 23 hervorzugehen. Sie lassen auf eine große Küche schließen mit zahlreicher Dienerschaft, wie sie in einem Schlosse zu sein pflegt.

Hier seien auch die vorkommenden Farbenbezeichnungen erwähnt. Das Mädchen wird in eine weiße Hindin verwandelt, und hernach (T_1 10, T_2 9) will der Bruder sieben Jahre kein weißes Hemd anziehen oder unter einem Weißdorn liegen. Weiß, die Farbe der Unschuld, ist absichtlich als Farbe der Hindin gewählt. Das reine Weiß ist die hellste aller Farben, keine dunklen Stellen trüben seine Klarheit, so ist auch die Seele des Mädchens unschuldsvoll und rein, von keinem Makel, keiner Schuld getrübt. Und der Weißdorn ist der in Volkslied und Märchen beliebte Baum, der aus dem Grab hervorwächst, vgl. das alte von Loewe vertonte Volkslied „In der Marienkirche" (Op. 81 Nr. 4), wo es von den Gräbern der Liebenden heißt: „Aus ihrem Grab ein rot Röselein sproßt, aus seinem ein Weißdorn hervor. Die neigten sich und verzweigten sich usw." Und besteht nicht ein feiner Parallelismus zwischen der befleckten, schuldbeladenen Seele des Bruders und seinem schmutzigen Hemd, das er nicht eher mit einem weißen vertauschen darf, als bis auch die Schuld seiner Seele in siebenjähriger Buße getilgt ist? Alles dies sind alte Züge der Volksdichtung, auf die wir weiter unten noch zurückkommen werden.

An weiteren Farbenbezeichnungen ist nur das Adjektiv „*blond*" (Do. 17) vorhanden, als einziges Mittel, die weibliche Schönheit zu bezeichnen. In echt volkstümlicher Weise verzichtet der Dichter auch hier auf genaue Beschreibung, im Sinne einer besseren Wirkung.

C. Zeitangaben.

An und für sich ist der Begriff der Zeit weder episch noch lyrisch; er ist überhaupt nicht auf sinnliche Wahrnehmung gegründet. Jedoch schließen sich die Zeitangaben stets an einen wirklichen Vorgang an, und deshalb mögen sie hier unter den epischen Wendungen mit aufgeführt werden.

Die Ausdrücke der Zeitbestimmungen im Vl. beschränken sich auf wenige Wahrnehmungen über den Wechsel der Jahres- und Tageszeiten. Diese sind ja wie das Räumliche äußere Erfahrung, also nach unserer Einteilung (s. o.) episch. In der *Bl. Bi.* finden sich an solchen Zeitbestimmungen nur „*jour*“ und „*nuit*“ (5) in der Gegenüberstellung: „*Je sui fille sur jour et la nuit blanche biche*“ (in einigen Fassungen umgekehrt, s. d.). Ist die Nacht in den meisten Vl. die sehnsüchtig erwartete, liebe, lange Nacht, die Zeit des heimlichen Glückes zweier Liebenden, so verknüpfen sich hier in der *Bl. Bi.* mit dem Worte die entgegengesetzten Vorstellungen. Für die Tochter ist die Nacht die Zeit des Entsetzens und Grausens, sie muß Tiergestalt annehmen, im dunklen Walde als gehetztes Wild umherirren, in ständiger Gefahr, die Beute der Jäger zu werden. Das Wort „Nacht“ muß für das arme Mädchen einen entsetzlichen Klang gehabt haben. In ungeduldiger Sehnsucht erwartet sie den Morgen, den hellen, lichten Tag, wo die Sonne ihr und der ganzen Natur neues Leben und Aufatmen bringt. In dichterisch einfachster, aber um so eindringlicherer Weise ist in unserem Liede die dunkle Nacht, die gefährliche, unheilbringende, dem erlösenden Licht des Tages gegenübergestellt. So entsprach es den Vorstellungen des Naturmenschen, der sich die Dunkelheit noch nicht erklären konnte und sie als das Werk böser Mächte auffassen mußte. Deshalb scheinen uns auch diejenigen Fassungen unseres Liedes die ursprünglicheren zu sein, in denen das Mädchen nachts Hindin sein muß und bei Tage ein Mensch sein darf. Die in einigen Lesarten (*F*, *P*, B_1) auftretende Umkehrung müssen wir daher wohl als spätere, durch Zersingen hervorgerufene Entstellung ansehen, vielleicht ist es auch ein Niederschlag der Vorstellung, daß Tiere zu gewissen Zeiten Mensch werden, die sich hier mit der umgekehrten verquickt.

D. Schilderung von Begebenheiten, Handlungen, Zuständen.

Es gehören hierher besonders die Liedeingänge; sie stellen sich in den verschiedenen Fassungen unseres Liedes verschieden dar. In Doncieux's Versuch umfaßt der Eingang zwei Verszeilen:

Celles qui vont au bois, c'est la mére et la fille.
La mére va chantant, et la fille soupire.

Die erste Zeile ist rein formelhaft, episch, und erinnert an die altbekannten Märcheneingänge: Es war einmal eine Mutter, die mit ihrer Tochter in den Wald ging. Die zweite Zeile bildet schon den Übergang zu der in der dritten einsetzenden dramatisch bewegten Handlung. In ihrer Knappheit und Kürze entbehrt die Eingangszeile alles überflüssigen Beiwerkes. Wir hören nichts über Stand, Alter, Wesensart der beiden. Einfache, rein menschliche, typische Verhältnisse sprechen zu uns, nichts Gekünsteltes, Gelehrtes, Höfisches. Mutter und Tochter gehen in den Wald, das paßt für Menschen aus der ärmsten Hütte wie für Königin und Prinzessin. So wird in schlichter Weise weitererzählt, meist im Präteritum, in unserem Liede in der zeitlosen Gegenwart. Das ist, wie schon gesagt, kein Widerspruch, man kann das vielmehr als ein Mittel ansehen, das allgemein Menschliche des Erzählten auszudrücken, oder als ein Geständnis an die lebhafte, dramatisch bewegte Handlung.

B_1 verlegt ähnlich wie Do. den Schauplatz in die freie Landschaft:

„*Tout au proch' d'un buisson.*
La mère, aussi la fille.“

B_2 beginnt: „*Voulez-vous éouir la vie*
De Sainte Marguerite?
Tous les jours la mèr' chante et rit,
Et la fille qui crie.“

Wir müssen mit Rolland, *Mélus.* II col. 296 ff. die beiden ersten Zeilen von B_2 als unecht bezeichnen, sie sind sicher einem anderen Liede entlehnt. Als häufiger und beliebter Eingang sind sie unberechtigterweise unserem Liede vorangesetzt. Wir haben hier echt spielmannsmäßige Einleitung vor uns. Das ist die eine Art von Liedeingängen: die vom Sänger aus. Das Verhältnis der Spielleute zu ihren Hörern brachte gewisse wiederkehrende Wendungen am Anfang des Vortrages hervor, die nur verständlich sind aus der jeweiligen Lage, aus dem Verhältnis von Vortragenden und Zuhörern. Der Sänger fordert zum Zuhören auf und bittet um Aufmerksamkeit. Häufig wird der Name des Helden zu Anfang genannt, wie hier, aus der richtigen Erwägung heraus, daß die Zuhörer beim Nennen des Namens eines Lieblingshelden von vornherein gefesselt sind. Die größere Aufmerksamkeit der Hörer bedeutete für den Sänger wieder einen größeren klingenden Erfolg, indem um so mehr Leute das Lied käuflich erwarben. Für die berufsmäßigen Sänger war das eine Lebensfrage. Solche Liedankündigungen, die auf Gehör und Aufmerksamkeit der Anwesenden abzielen, werden häufig in die Form einer rhetorischen Frage gekleidet, wie sie ja auch in den oben genannten Worten vorliegt. Sie waren die Regel bei den höfischen Sängervorträgen. Von hier dringen sie in die Volksdichtung und werden nach Belieben diesem oder jenem Vl. vorangestellt. Die angeführten Verse aus B_2 sind ein solcher fremder, später hinzugefügter Spielmannseingang. Ähnliches liegt bei L_1 vor.

Die andere, häufigere Art von Eingängen geht vom Stoff aus, d. h. es werden Angaben über Jahres- oder Tageszeit, Ort der Handlung usw. gemacht, oder der Held wird in einer gewissen Lage und Umwelt eingeführt: Mutter und Tochter auf dem Spaziergange in den Wald (Do., T_1, T_2, F, B_1). P und D entbehren jedes epischen Einganges. D setzt gleich

mit der Frage der Mutter nach der Ursache des Kummers ihrer Tochter ein, während bei *P* Spaziergang, Traurigkeit des Mädchens, Frage der Mutter fehlt. Unvermittelt, als Antwort der Tochter auf eine zu ergänzende Frage, beginnt *P* mit den Worten „*La nuit, si jolie fille, le jour, si jolie biche.*" Dann folgt gleich die Bitte um Abbruch der Jagd usw. So ist der Anfang von *P* am meisten zersungen, bruchstückartig.

II. Lyrische Wendungen.

Hierunter verstehen sich nach unserer Einteilung Wendungen, denen kein äußeres Ereignis, keine sinnliche Anschauung, kein deutliches Bild zugrunde liegt, sondern die lediglich Gefühle und Gedanken in die Sprache umsetzen. Daß lyrische Dichtung sinnlich anschaulich wirken kann und andererseits einem ganz unsinnlichen Ausdruck tiefe sinnliche Eindrücke vorausgegangen sein können, ist selbstverständlich. In diesem Sinne will unsere obige Einteilung auch nicht verstanden sein, das sei hier nochmals wiederholt.

A. Anrede, Gruß.

Die im Vl. verwendeten Formeln der Anrede und des Grußes sind in hohem Grade Ausdruck von Empfindung und von großer Innigkeit. Wem fällt da nicht aus dem deutschen Vl. das „O Mutter, liebste Mutter mein" ein, das in seiner äußeren Form unveränderlich ist, je nach dem Zusammenhang wechselt mit Bruder, Schwester, Gespiele, Jäger, Goldschmied mein usw. Darin beweist es sich als feststehende Formel. Die französische Volksdichtung zeigt ähnliche Anredeformeln, zuweilen in reicher Häufung, vgl. z. B. die häufigen Strophenanfänge „*Et pourquoi, ma mère m'ami*" und „*Dites-moi, ma mère m'ami*" in dem „*Roi Renaud*", dem berühmtesten frz. Vl. (Do. S. 87 ff.).

Die *Bl. Bi.* zeigt an feststehenden Anrede- und Grußformeln die folgenden. Wir setzen die *Bl. Bi.* bei Do. voran und lassen die Lesarten folgen.

Do. *ma fille Marguerite* 3
ma mére 8

T_1 *ma fille Marguerite* 1_6
Marguerite, ma fille (Vers. Vaugeois)
Allez, ma mère, allez 3_3
Bonjour, bonjour, mon fils 4_1
Et bonjour donc, ma mère 4_2
(*Ah! bonjour donc, ma mère* [Vers. Vaugeois])

T_2 *Marguerite, ma chère* 1_6
ma mère, ma mie 3_2

B_1 *ma fille* 1_6, 3_1
A vous bonjour, Biron 3_3
Je vous salue, ma mère 3_4
(*Sainte Vierge Marie* 9_4)

B_2 *Qu'avez-vous, Marguerite?* 1_6
Appelle tes chiens, baron 3_3

F *ma fille Marguerite* 1_3
ma mère 4_2

D *Argentine, ma fille* 1_1
o ma mère, o ma mère 4_1

P *chère mère* 4

Die Verbindung des Possessivpronomens *ma* mit *mère* oder *fille* tritt am häufigsten auf; sie ist in der frz. Volksdichtung außerordentlich häufig und ganz formelhaft geworden. Trotzdem hat sie an Ausdrucksfähigkeit nichts verloren und erweckt sicher immer wieder das Gefühl inniger Zusammengehörigkeit zwischen den Gliedern der Familie. Eine Steigerung

im Ausdruck liegt in der Hinzufügung von *o* oder des Adjektivs *chère* T_2 1_6, D 1_1, D 4_1, P 4. Weitere Stilmittel zeigt unser Lied hinsichtlich der Anrede- und Grußformeln nicht, auch hier folgt das Lied dem Grundsatz, mit einfachster Kunst höchste Wirkung zu erzielen, und erreicht diesen Zweck völlig.

B. Bitte, Warnung.

Hier handelt es sich vor allem um die Frage, wie in unserem Liede die leidenschaftliche Erregtheit künstlerisch zum Ausdruck gebracht ist.

In höchster Gemütserregung bittet die Tochter die Mutter, sie möge Renaud zum Abblasen der Jagd veranlassen. Wie kommt dieser Gemütszustand künstlerisch zum Ausdruck? Der Dichter arbeitet auch hier mit dem einfachsten uralten Kunstmittel der Wiederholung. Keine gekünstelten Beifügungen, keine Beteuerungen oder Beschwörungen, sondern einfach Wiederholung des bedeutungsvollsten Wortes im Satze; dadurch wird dies höchst wirksam dem Geiste eingeprägt. Das ist einfachste, höchste Kunst, und nur gelegentlich wird ein formelhaft gewordener Ausdruck wie „*je t'en prie*“ Do. 12 hinzugefügt (T_1 4_1, 5_2, T_2 4_2). Solche leidenschaftlichen Worte sind:

Allez, ma mére, allez Do. 8
Arrête-les, Renaud, arrête Do. 12
Tais-toi, tais-toi, ma fille B_1 3_1
O ma mère, o ma mère, allez dire à mon frère D 4_1
Tenez, ma mère, tenez, portez à la cuisine P 4, F 4_2
Rentrez, messieurs, rentrez P 9
Soupez, soupez, messieurs F 5_2

Vgl. auch das weiter unten zum Kunstmittel der Wiederholung Gesagte.

Unerschöpflich ist das Vl. in der Verherrlichung der Mutterliebe. Böckel, *Psychol. d. Volksdichtung*, sagt darüber S. 274: „Im Mittelpunkt des völkischen Empfindens steht das Verhältnis zwischen Eltern, Kindern und Geschwistern, und hier ist es wieder die Liebe der Mutter zu ihren Kindern, die in unerschöpflichen Variationen immer aufs neue besungen wird, und gerade die schönsten, schmelzendsten Laute des Volksgesanges sind ihr geweiht. Man braucht nur die Blätter der Volksdichtung aufzuschlagen, und in vollen Akkorden flutet das hohe Lied vom Mutterherzen. ... Ein Tropfen Mutterliebe versüßt einen Ozean von Erdenleid.“ Die *Bl. Bi.* bietet ein Beispiel für die Wahrheit dieser Worte. Welcher Balsam für den Gram der Tochter, als die Mutter sofort hineilt zum Bruder, um ihn von der Jagd zurückzuhalten! Welche Tiefe der Mutterliebe spricht aus den in höchster Erregung und Angst hervorgestoßenen Worten: *„Arrête-les, Renaud, arrête, je t'en prie!“* Hier ist der Mutterliebe in so wundervoller Weise gedacht, daß wir solche Stellen, deren sich ähnliche eine ganze Reihe in der frz. Volksdichtung finden, getrost dem vergleichen dürfen, was die Volksdichtung anderer Völker darüber aufzuweisen hat.

Um die Kunstanschauung des Vl. richtig zu verstehen, muß man sich einen wichtigen Unterschied aller echten Volksdichtung von der übrigen Poesie vor Augen halten. Man findet das meistens in der Form gesagt: das Vl. ist im Gegensatz zum Kunstlied Naturlied. Wir möchten diese Ausdrücke als unklar und mißverständlich ablehnen. Ist denn das Vl. keine „Kunst“? Ist es nicht geradezu höchste Kunst? Könnten wir dann überhaupt im vorliegenden Kapitel von einer Kunstanschauung des Vl. reden? Es sei hier einmal ausdrücklich klargestellt, daß auch im Vl., und dort ganz besonders, „Kunst“ vorliegt. Das zu zeigen soll die Aufgabe gerade dieser Zeilen sein. Es besteht allerdings ein wichtiger

Unterschied zwischen der Kunst des Vl. und jener anderen. Die Kunst des Vl. ist — könnte man sagen — traditionell gebunden, das sogen. Kunstlied ist individuell frei. Das Vl. zeigt Herzenseinfalt, Unbefangenheit, Ungezwungenheit, Harmlosigkeit der Denk- und Fühlweise, kindliches, naturwahres Aussprechen dessen, was das Gemüt des einfachen Menschen erfüllt. Über dem allen liegt eine harmlose Absichtslosigkeit, während in der individuellen Dichtung bewußte Richtung und Absicht hervortritt. Zeigt diese Veredelungsabsichten, mythologische und politische Neigungen, so läßt das Vl. selbstvergnügtes Schaffen und Schönheitsfreude erkennen. Das Vl. ist gleichsam die dichterische Unschuld, die Kindlichkeit, die „Kunst vor der Kunst". Dementsprechend sind auch die künstlerischen Mittel, deren sich das Vl. bedient, überaus einfach, eben darum aber besonders wirksam.

Der echte Volksdichter schafft zu aller Zeit und bei allen Völkern in derselben Weise, vier uralte Kunstmittel stehen ihm zu Gebote. Das eine ist die Nebeneinanderstellung von Naturbild und Lebensbild, dieses wird durch jenes erst ins rechte Licht gerückt; Gleichartiges aus Natur- und Menschenleben wird nebeneinander gestellt, läuft parallel, das ist das alte Kunstmittel des Parallelismus. Er tritt in der *Blanche Biche* deutlich zutage: Der Wald ist für den Menschen von doppelter Wirkung. Einmal ist er der Ort der Lust und Fröhlichkeit, ein andermal der Ort des Grausens und Entsetzens. Daraus ergibt sich für den Volksdichter eine zweifache Möglichkeit in der Anwendung des Kunstmittels des Parallelismus. In unserem Liede ist einerseits ein Parallelismus vorhanden zwischen Wald und Mutter und Wald und Sohn, andererseits zwischen Wald und Tochter. Der Wald ist aber nicht im einzelnen ausgemalt, meistens nur kurz genannt, hier in der *Bl. Bi.* finden wir nichts als den Bericht: Mutter und Tochter gehen in den Wald. Das

genügt, um in der Seele des Hörers das vollständige Bild des Waldes erstehen zu lassen. Eng vertraut ist dem Volke die Natur, in seiner Brust wirkt und webt das geheimnisvolle Leben der Natur, das Wort „Wald“ läßt Bilder von Blumenschmuck, Waldesgrün, Vogelsang, kurz lebensfroher Pflanzen- und Tierwelt in der Seele des Menschen erstehen. Dazu genügt dem Naturmenschen das eine Wort „Wald“, für den auf hoher Kulturstufe stehenden schnellebigen Menschen von heute wären genauere Schilderungen, kraftvollere Reize vonnöten, um ihn den geheimnisvollen Pulsschlag der Natur verstehen zu lassen. Das Kunstlied muß erst für den Stoff gewinnen, im Volkslied wirkt ein Wort auf ein empfängliches Gemüt. Die heitere Lebensfreude, die der Wald in sich schließt, erfüllt auch das Herz der Mutter. Ihre Stimmung ist der umgebenden Natur angepaßt; wo alles um sie her jubelt und singt, kann sie selbst nicht anders als mitsingen, *elle chante (et rit)*; das ist die Auswirkung der lachenden Natur auf das empfängliche Gemüt des unbefangenen Menschen, gleichartiges Nebeneinander in Natur und Menschenschicksal.

Ganz anders sieht die Parallele zwischen der umgebenden Natur und der Tochter aus. Für sie ist Lebensfreude über Pflanzen- und Tierwelt nicht da, für sie klingt aus dem Worte „Wald“ all das Grauenhafte, Entsetzliche, das dieser Ort in sich birgt. Ist der helle lichte Wald in der Sonne ein Ort der Freude und der Lust, so ist er in der Nacht unheimlich, gefährlich. Schwarz und schweigend umgibt er den Menschen, allerlei Gefahren des Verirrens und Strauchelns, Schluchten, böses Gesindel, böse Feen, Kobolde usw. birgt er in sich. Die Tochter kennt diesen Wald genau, daher steigt auch beim Betreten desselben gleich das nächtliche Dunkel in ihrer Seele auf. Wie der Wald für sie besonders der Ort des Entsetzens und der Lebensgefahr ist, so ist es auch in ihrer Seele dunkel, und lähmende Angst liegt bleischwer auf ihrem Gemüt. Wir

sehen auch hier die feine Nebeneinanderstellung von Gleichartigem in Natur- und Lebensbild. Ist sie nicht auch in dem „*château des martyrs*" und den Qualen der Tochter zu finden?

Die Worte „*je suis fille le jour et la nuit blanche biche*" zeigen ebenfalls einen feinen Parallelismus. Der Tag vertreibt die dunkle Nacht, läßt mit seinem Licht den Menschen froh werden, die ganze Natur atmet auf, wenn das Tagesgestirn im Osten seine Herrschaft antritt, alles erwacht zu neuem Leben. Auch für die Tochter ist der Tag, der lang ersehnte, die Zeit des Aufatmens, der Erlösung; da darf sie Mensch sein unter ihresgleichen und sich mit ihnen freuen. Kommt aber die Nacht, die dunkle, gefährliche, dann ist auch für sie die Zeit der Angst und Gefahr, des Grauens. So besteht ein zweifacher Parallelismus in den genannten Worten: *jour* : *fille* = *nuit* : *biche*. Diese Proportion zeigt sich, von der rein mathematischen Seite betrachtet, als richtig, sie läßt auch die bekannte, bei jeder Proportion mögliche Vertauschung der inneren Glieder zu, auch in dieser Form *jour* : *nuit* = *fille* : *biche* besteht sie zu Recht.

Was endlich den Bruder anbetrifft, so ist er in Parallele zu setzen mit der grünenden und blühenden Natur. In ihm erwacht bei dem Gedanken an den Wald die Leidenschaft des Jägers, die ihn ganz gefangen hält, zumal ihm eine seltene Beute winkt, ein weißer Hirsch. In fröhlicher Jagdgesellschaft sucht er das edle Wild zu erringen, so steht er vor uns, ein Bild der Lebensfreude, ein Diesseitsmensch, entsprechend dem Bild der ihn umgebenden Natur, die auch auf „Leben" eingestellt ist. Wie bei der Mutter, so stehen auch bei dem Sohne Natur- und Lebensbild zusammen als Gleichartiges, und in Mutter und Sohn wiederum treten zwei gleichartige Naturen nebeneinander, so auch eine Art Parallelismus vertretend. Ja, in letzter Linie gehört auch die Tochter in diese Reihe, auch sie hängt am Leben und freut sich ihres Lebens,

auch sie ist diesseitsfreudig, lebenbejahend wie die Natur, ihre Umgebung.

Ein zweites uraltes Kunstmittel echter Volksdichtung ist der Kontrast, d. h. die Gegenüberstellung. Sie ist bewußtes Kunstmittel auch bei Dichtern mit persönlicher Freiheit, z. B. ausgeprägt bei V. Hugo (vgl. E. Wechssler, *Weltanschauung und Kunstschaffen*, Marburg 1911, S. 29). Aber ein grundlegender Unterschied besteht zwischen der Kunst jener und der des Vl. Hugo arbeitet mit Gegenüberstellung von Begriffen, es handelt sich bei ihm um die Kunstform der „Antithese". In der Volkspoesie fehlt aber alles Begriffliche, hier ist deshalb das Kunstmittel der Antithese unmöglich, wir haben hier vielmehr den Kontrast, d. h. den Gegensatz, der in Menschen, Menschenschicksal und Lebensumständen liegt. Die Personen des Vl. zeigen keine mit psychologischer Genauigkeit herausgearbeiteten Abstufungen, sondern gleichsam nur zwei Gruppen, Gut und Böse, Hell und Dunkel, Licht und Schatten. Die Kunst des Vl. ist, um mit der Malerei zu reden, nicht koloristisch, sondern luministisch, d. h. sie arbeitet nicht mit feinen Abtönungen, sondern nur mit Hell und Dunkel, sie ist reine Schwarz-Weiß-Kunst. Taten, Erlebnisse, Schicksale der Personen stehen oft in geradem Gegensatz. So erklärt sich auch der aus Vl. und Märchen sprechende „Dualismus", der nichts anderes ist, als das auf sittliche Werte ausgedehnte Kunstmittel des Kontrastes.

Bewußt mit Gegenüberstellungen gearbeitet und damit höchste Wirkung erzielt hat z. B. Bürger in seinem „Wilden Jäger". Der tiefe Eindruck dieser Ballade beruht auf den trefflich durchgeführten Gegensätzen, z. B. wilder Schall der Jagd : Sonntagsstille; rechter Ritter : linker Ritter in Pferden, Kleidung, Worten, Anschauungen; der verfolgende Jäger wird zum verfolgten Wild, der Hetzende zum Gehetzten. Aber hier ist alles Zweck, bewußt und um seiner selbst willen

angewandtes Mittel, als ob der Dichter sich den Kontrast als Ziel seines Schaffens gesetzt habe, während im Vl. alles gleichsam unabsichtlich unterfließt, als ganz natürliche Folge der auf Hell-Dunkel eingestellten Kunstanschauung der unbefangenen Naturmenschen. Alles ist hier zarter, feiner, einem oberflächlichen Auge des Lesers entgeht es vielleicht ganz, als ob wir Menschen von heute die alte Kindlichkeit und das feine Gefühl für solche Dinge verloren hätten, je weiter wir uns vom Standpunkte des Naturmenschen entfernt haben. Es liegt auch hier das Kunstmittel des Volksliedes wie unter einem Schleier; wir müssen, wollen wir ein Volkslied recht genießen, wieder lernen, durch den Schleier hindurch zu sehen und dort genau zu erkennen. Zweifellos hat Bürger in seiner Ballade (die übrigens mancherlei Anklänge an die *Bl. Bi.* zeigt, vgl. Kap. V [Weltanschauung]) wundervolle Gegensätze gezeichnet, aber er hat doch sehr dick aufgetragen, man merkt sofort die bewußt eingeschlagene Richtung. Bei der *Bl. Bi.* springt nicht alles so in die Augen, es erfordert genaueres Zusehen. Versenkt man sich aber völlig in die Welt des Vl., so wird man tausend Schönheiten gewahren und wird nicht wieder losgelassen. An prachtvollen Gegensätzen lassen sich in der *Bl. Bi.* die folgenden aufzeigen.

Zunächst der Gegensatz zwischen Mutter und Tochter; die Mutter fröhlich und guter Dinge, die Tochter zu Tode betrübt: „*la mére va chantant, la fille soupire*“. Dann die Gegensätze im Leben der Tochter selbst, sie ist „*fille sur jour et la nuit blanche biche*“. Der helle, klare Tag bringt auch Licht ins Dasein des Mädchens, sie darf Mensch unter Menschen sein, während die dunkle Nacht mit ihrem Grauen auch für sie zu einer Zeit des Entsetzens wird, als gehetztes Wild muß sie im dunklen Walde umherirren. Das zarte Mädchen als Hindin, als Jagdwild der leidenschaftlichen Jäger, der *barons et princes*, und ihr eigener Bruder ist der

Schlimmste von allen. Die inständige Bitte der Mutter um Schonung des armen Wildes und andererseits das „zu spät“, die Erfolglosigkeit trotz des dreimaligen Hornrufes; sodann das zarte Wild und der rauhe *dépouilleur*, der nicht die gewohnten Dinge unter seinen rauhen Händen hat, sondern „*les cheveux blonds et le sein d'une fille*“. Dann das Messer, die Zerlegung und das grausige Mahl, zu dem sich die vornehme Jagdgesellschaft mit dem Bruder der Getöteten niedersetzt. Alle sind vollzählig, nur die Schwester fehlt. Außerordentlich wirksam ist dann das Ertönen der Stimme aus der Schüssel, das die Freude der Feiernden in lähmendes Entsetzen verkehren muß, und endlich, wenn wir die letzten Zeilen aus *D* hinzunehmen, der Gegensatz zwischen der eben noch vorhandenen Festesfreude und dem Tode der Mutter und des Bruders, die bei der grausigen Aufklärung durch die Stimme aus der Schüssel vom Schlage getroffen werden. Auch die in anderen Fassungen erwähnte siebenjährige Buße des Bruders steht in trefflichem Gegensatz zu seiner bisherigen Jagdfreude.

Im folgenden haben wir die aus unserem Liede herauszufühlenden Kontraste für jede einzelne Lesart zusammengestellt; wir beginnen mit Do., bringen zunächst das ihm und und den anderen Fassungen Gemeinsame und dann das Sondergut jeder einzelnen.

Do.

mère chantant	*fille soupire*
fille = frohes junges Menschenleben	*soupire*
am Tage Mädchen	nachts Hindin
zarte Hinde	Hunde und Jagd
biche ist die	Schwester
zartes Mädchen	von den Hunden des eigenen Bruders verfolgt

3 maliger Versuch der Rettung	Mißerfolg
biche	*dépouilleur*
cheveux blonds, sein d'une fille	*couteau, mettre en quartiers*
dîner, barons, princes	das Mädchen als Speise
Schwester als	Jagdmahl des eigenen Bruders
kostbare Schüsseln	grausiger Inhalt
alle versammelt	Marguerite fehlt
Festesfreude	jähe Unterbrechung durch die Stimme aus der Schüssel
Herz des Mädchens	an den *chevilles*
ihr Blut	*répandu par toute la cuisine*
ihre weißen Knochen	*noirs charbons*

T_1.

angstvolle Frage der Mutter	gleichgültige Antwort des Sohnes
dépouilleur bei der Arbeit	Überraschung: *cheveux blonds, sein d'une fille*
Lion leidenschaftlich, hocherfreut, voll Begeisterung	jetzt: *bien triste au désespoir.* als Büßer
vorher Prinz, vornehmer Herr	jetzt: 7 Jahre *sans mettre chemise blanche*
früher in großer, lauter Gesellschaft	jetzt: Einsiedler

T_2.

junges Mädchen	*pâle, triste*
statt „*bête*“	*cheveux bl., sein d'une fille*
Prinz hingestellt als	*tueur de femmes*
Arm blutig nicht von Tierblut	sondern von Menschenblut
Hunde löschen sonst an der Quelle ihren Durst	diesmal im Blute eines unschuldigen Mädchens

F.

Julien mit dem Messer in der Hand	zerlegt die eigene Schwester

P.

Schwester	zerlegt vom eigenen Bruder
zerlegte Hindin	von der eigenen Mutter zur Küche getragen, der Koch wird ganz besonders ermahnt
prêtres et barons	als Gäste des entsetzl. Mahles
Körper „*encroché*“	Seele im Paradies
edles Blut	in der Küche verspritzt

B_1.

Gruß des ahnungslosen Bruders	Frage der Mutter
Schwester als Jagdbeute zerlegt	durch den eigenen Bruder, gibt noch genaue Anweisungen für den Küchenmeister
Mutter will	das Herz ihrer eigenen Tochter essen

B_2.

fille	*bien des maladies*
blonds cheveux	aufgehängt an den *chevilles*, vom Winde zerzaust

D.

fille	*pleurer*
fille	*grosse d'enfant*
fille	verfolgt von König und Gefolge und eigenem Bruder
Mutter bittet um Schonung	Bruder lehnt trotzig ab
Freude des Festes	Mutter und Bruder tot

Wenn die genannten Gegensätze bei der knappen Darstellungsweise unseres Vl. oft nur angedeutet sind oder leise anklingen, so sind sie doch vorhanden und ein treffliches Mittel, starken seelischen Eindruck zu erzeugen.

Ein drittes sehr einfaches, aber zur Belebung und Veranschaulichung sehr gut geeignetes Kunstmittel ist die Wiederholung. Dieselben Empfindungen oder Vorstellungen, dieselben inhaltschweren Worte kehren wieder. Geschieht das mit Feingefühl und Maß, so bietet sich hier dem Dichter ein sehr feines, höchst wirksames Mittel, den Eindruck zu erhöhen, indem durch die Wiederholung des bedeutsamen Wortes dieses dem Hörer um so nachdrücklicher „eingehämmert" wird. Besonders häufig und wirksam ist dies Kunstmittel bei der Anrede, findet aber auch sonst Anwendung. In unserer *Bl. Bi.* finden sich folgende Wiederholungen.

Die Gegenüberstellung von *mére* : *fille* findet sich Do. 1 und 2. Das Wort *fille* kehrt dann noch v. 3 und v. 5 wieder, so wird von Anfang an die Aufmerksamkeit auf das Mädchen gelenkt und hier festgehalten. Ihr Seufzen wird durch zweimaliges „*soupirer*" Do. 2 und 3 betont. Das unheilvolle Wort „*biche*" findet sich Do. 5. 11. 14. 15 und die Jagd wird durch Wiederholung der Worte *chasse* 6. 10 und *chiens* 9. 10. wirksam zum Ausdruck gebracht. Am eindrucksvollsten aber ist das dreimalige „*dépouiller*" Do. 15 und 16, das mit grausiger Wucht die entsetzliche Vorstellung des Enthäutens aufzwingt. Höchst wirksam ist auch die durch die Erregtheit bedingte Wiederholung des „*allez*" Do. 8 und „*arrête*" Do. 12. Daß (Do. 6) die Jagdgesellschaft aus „*barons et princes*" besteht und diese Worte Do. 19 wiederholt werden, wo die vornehme Gesellschaft sich zu dem entsetzlichen Mahle niederläßt, scheint ebenfalls bewußtes Kunstmittel des Dichters und verfehlt seine Wirkung nicht. — Eine kurze Zusammenstellung solcher Wiederholungen gibt folgendes Bild:

T_1.

soupirer : *pleurer* $1_{4,5}$

allez 3_3

bonjour $4_{1,2}$

arrêter les chiens $5_{1,2}$

dépouiller $6_{1,2,3}$

tête, coeur, reste du corps 8

T_2.

désespère : *pleurer* $1_{4,5}$

chasse : *chasseurs* 2_5, 3_1

arrêter les chiens 3_5, 4_1, 4_2

dépouiller $5_{1,2,3}$

tête, coeur, reste 7

F.

soupirer in Verbindung mit *fille* $1_{2,3}$

récrier $3_{1,2}$

cuisine, cuisinier, cuire 4

souper $5_{1,2}$

P.

Wiederholung der Überschrift in der ersten Verszeile

l'aîné 2, 3

sabre, couper 3

quatre quartiers 3

tenez, tenez, portez 4

cuisine, cuisinier 4. 5, 11

soir, souper 6

prêtres, barons, compagnie 6, 7

saluer 7, 8

rentrez 9

B_1.

mère : *fille* $1_{2,3}$

fille $1_{2,4,6}$, 2_1

biche 2_2, 4_2, 5_3

chiens 2_3, 3_5, 3_6 (*chasse* 4_5)

tais-toi 3_1

Biron 2_3, $3_{2,5}$, 4_3

appeler les chiens 4_3, 4_5, 5_1

épée : *mettre en quartiers* 5_5

cuisine, cuisinier $6_{2,3,4}$, 9_2

dîner 6_5

table 7_2

plat 8_1, 8_4

Aufzählung von Teilen des Wildes (*coeur, poitrine, foie, poumon, chevelure*) 8, 9

Geschirr, welches dieselben enthält (*plat, plat d'argent, marmite, croe*) 8, 9.

B₂.

corné, cornet $3_{5,6}$

foie, poumon, rate, coeur, sang cheveux 5, 6

plat, marmite, chaudière, cuisine, ch'ville 5, 6

D.

o ma mère 4_1

arrêter les ch. 4_2, 5_1

coup corné $6_{1,2}$

souper, cuisinier, table, première mise, plats, assiettes 7—9

diner 11_2

Ein letztes Kunstmittel der Volksdichtung ist die Steigerung. Sie besteht darin, daß „ein und dasselbe sich in immer heftigerer Spannung abwandelt" (Wechssler, *Begriff u. Wesen d. Volksl.*, Marburg 1913, S. 30). Mit gleichen oder fast gleichen Worten wird mehrmals hintereinander derselbe Vorgang geschildert. Indem jedesmal etwas vollere Töne angeschlagen werden, wird eine Steigerung der Wirkung erzielt. So sagt die Tochter zunächst, sie habe „*ire*", Kummer; dann etwas stärker: „*je n'ose vous le dire*" und endlich „*je suis biche*" Do. 4, 5. Oder 6, 7 *chasse*, dann stärker und bestimmter „*barons et princes*" und zuletzt am furchtbarsten: „*le frére est encore le pire*". Stellen wir auch hier die Beispiele kurz zusammen:

Do.

ire : *n'ose le dire* : *biche* 4, 5.
chasse : *barons et princes* : *frére le pire* 6, 7.
trois fois corné : *troisième f. prise* 13.
dépouiller : *couteau* : *quartiers* 16—18.
barons, princes : *tous* : *faut Marguerite* 19, 20.
tête : *coeur* : *sang* : *os* 22—24.
tête : *plat*, *coeur* : *chevilles*, *sang* : *cuisine*, *os* : *charbons* 22—24.

T_1.

ire : *n'ose le dire* : *biche* 2.

chasse : *barons et pr.* : *frère Lion.*

dreimaliges Rufen : 4. Mal *biche prise.*

tête : *coeur* : *reste*
| | |
plat : *chevilles* : *cuisine* } 8; **hier liegt eine doppelte, umgekehrte Steigerung vor.**

Der Bruder *sortit* : *bien triste* : *au désespoir* : *fera pénitence* 9, 10.

T_2.

ire : *pâle, triste* : *biche* 2.

chasseurs : *frère le pire* 2, 3.

trois fois cornés, **4. Mal** *biche prise* 4.

tout le monde vienne vite : *faut Marguerite* 6.

tête : *coeur* : *reste*
| | |
plat : *chevilles* : *devant les landiers* } 7; siehe T_1.

bras rouge : *sang de mère* : *les chiens boivent* 8.

F.

chasse : *comtes, barons* : *frère* 2.

trois fois crier : *quatrième fois prise* 3.

couteau : *quartier* : *porter à l. cuisine p. l. mère* 4.

tête : *courrée* : *boyaux*
| | |
plat : *bouire* : *chiens* } 5; siehe T_1.

P.

sabre : *couper* 3.

cuisine : *cuisinier* : *apprêter* : *souper* 4—6.

prêtres : *barons* (*barons* : *princes*) 6.

compagnie : *Marguerite* 8.

premier : *rentra* : *salue*
| | |
second ; *salue* : *demandit* } 7, 8; siehe T_1.

corps : *âme* 10.

B_1.

chiens : *chasse gentille* 3.
biche : *soeur* 4.
appeler 3 fois : *3e fois prise* 5.
épée : *mettre en quartier* 5.
valet : *cuisinier* : *princes, barons* 6.

coeur et poitrine : *foie et poumon* : *chevelure*
plat d'argent : *grand' marmite* : *cuisine, croc*
} 8; siehe T_1.

B_2.

bien des maladies : *n'ose le dire* : *biche* 2.
toutes les chasseries : *celle du frère est la pire* 2, 3.
corné 3 fois : *4e fois prise* 3, 4.

foie et poumon : *rate et coeur* : *sang* : *cheveux*
marmite : *chaudière* : *p. toute la cuisine* : *cheville*.

D.

pleurer : *grosse d'enfant* 1.
pas grosse : *n'ose le dire* : *biche* 2.
chasse : *roi et famille* : *frère*.
Steigerung der Spannung durch Weigerung des Bruders, die Hunde zurückzurufen 4, 5.

premier coup corné : *prise*
deuxième coup corné : *morte*
} 6;

corps : *coeur* : *poitrine* : *os*
plats : *assiettes* : *plats d'en haut* : *charbons*
} 9, 10; siehe T_1.

Die verschiedenen Fassungen unseres Liedes zeigen verschiedene Namen für die Schwester und den Bruder. Do. nennt die Tochter Marguerite und den Bruder Renaud. Wenn auch die Namen an sich bedeutungslos sind, so ist doch auch hier zu beobachten, wie gewisse Namen für das Vl. die Regel

geworden sind. Zu diesen gehört Renaud, vgl. das berühmteste frz. Vl. *Le Roi Renaud.* Von den Abwandlungen dieses Namens in den Lesarten jenes Liedes gibt Do. S. 87, 1 a: Ernaut, Arnaud, Rinald, Renon, Redor. In den Fassungen unseres Liedes finden sich T_1 Lion, T_2 Lion, *F* Julien, B_1 Biron, B_2 Biron, *D* Regnault. Augenfällig ist auch hier die Zusammengehörigkeit von T_1 und T_2, B_1 und B_2. *P* nennt den Bruder nicht, sondern spricht vom *frère aîné,* was nach Do. a. a. O. entstellt ist aus *frère René.* Als Namen der Schwester haben wir Marguerite Do., T_1, T_2, *F*, *P*, B_1, B_2; Argentine *D* (Neufchatel: Catherine). Hier nimmt, wie auch sonst, *D* eine Sonderstellung ein. Die elsässische Fassung nennt den Bruder nicht, die Schwester heißt auch hier Marguerite; außerdem wird noch eine andere Schwester Eugénie genannt. Über den Namen Marguerite vgl. das oben S. 23 Gesagte.

Endlich sei noch ein kurzes Wort über Stabreim und Lautmalerei in unserer *Bl. Bi.* gesagt. Der Stabreim ist bewußtes Kunstmittel der germanischen Dichtung, nach Gröber, *Grundriß* II, 1. Abt. S. 60 in der romanischen Verskunst jedoch nur gelegentlicher Schmuck. Es ist deshalb beim Untersuchen frz. Vl. auf Stabreim Zurückhaltung geboten. Welche große Rolle er in der deutschen Volksdichtung spielt, ist hinreichend bekannt; Proben gibt Boeckel, *Handb. d. deutschen Volksl.*, Marburg 1908, S. 37 f. Prüfen wir die *Bl. Bi.* auf Stabreim und Lautmalerei, so finden wir überraschenderweise beides vertreten als zweifellos bewußt angewandtes Kunstmittel. Es zeigt sich eine Häufung des Buchstabens *r* in leidenschaftlicher Rede, so Do. 6: *après, barons, princes*; 7: *frère,* R*enaud, encore, pire*; 8: *mère, promtement, dire.* — Die auf die Jagd bezüglichen Worte zeigen eine auffallende Häufung von Zischlauten: Do. 10: *sont,* ch*iens,* ch*asse,* g*entille.* Wie scharfer Hörnerklang tönt die Zeile 13: *Trois fois les a*

cornés o son cornet de cuivre. Kein einziger medialer Konsonant zu Beginn der Worte, lauter tenues, Häufung von Vokalen, dreimaliges *k* und *r* (*cornés, cornet, cuivre*). Zeile 11 hat Stabreim: b*ois*, b*lanche* b*iche*, noch augenfälliger Zeile 15—16: *mandons*, d*é*p*ouilleur*, d*é*p*ouille*, b*iche*; d*é*p*ouille*, d*it*, d*ire* (Häufung von *d* und *p* [*b*]). Zeile 17 hat *cheveux*, f*ille* (*f*) im Rahmen mehrerer *l* (*E*l, l*es*, *blonds*, l*e*, *fille*), und sehr anschaulich gibt Z. 18 das Zerteilen des Wildes durch die *t*-Laute wieder: t*iré*, *couteau*, *quartiers.* Die beiden *s* in *sang*, *cuisine* (23) geben dem Bericht vom verspritzten Blut eine eigene Färbung, und die mehrfachen *r* in der letzten Zeile (24) malen im Verein mit den *o* (*charbons, povres, os*) das Rösten der Knochen lautlich aus. Endlich scheint uns die schon oben als im Vl. häufig bezeichnete Verbindung *barons et princes* außer auf innerer sachlicher Zusammengehörigkeit auch auf der Ähnlichkeit der Lautverbindungen $b_{(a)} + r$ und $p + r$ zu beruhen.

Da nun, wie schon bemerkt, der Stabreim eine germanische Eigenart ist, sein Vorkommen in franz. Dichtung Grund zur Vermutung germanischen Einflusses gibt, der z. B. bei den auffällig vielen Anreimen des Eulalialiedes angenommen wird, so möchten wir auch bei unserem Liede aus denselben Gründen germanischen Einfluß annehmen. Vielleicht hat dem Dichter der *Bl. Bi.* ein germanisches Vorbild vorgelegen und ihn beinflußt. Auch von dieser Seite her werden wir auf germanischen Ursprung der *Bl. Bi.* gewiesen.

Anhang.

Die Vorliebe des Vl. für das Formelhafte zeigt sich auch im Gebrauch der Zahlen. In der *Bl. Bi.* heißt es: *Trois fois les a corné o son cornet de cuivre.* Die Zahl 3 ist die am häufigsten vorkommende Zahl im Vl. aller europäischen Völker, daneben die 7, seltener sind schon die 9, die 6 und die 12. Noch größere Zahlen finden sich nur vereinzelt. Mögen auch die einzelnen Lesarten eines und desselben Liedes noch so sehr voneinander abweichen, die Zahlen 3, 7 usw. bleiben stets unverändert. Das ist kein Zufall, sondern liegt tiefbegründet im Volksaberglauben. Drei bezeichnet zunächst allgemein eine Mehrheit, wie alle Zahlen im Vl. nicht eigentliche Zahlbegriffe im Sinne des Rechnens sind, sondern lediglich Bezeichnungen für größere und kleinere Gruppen. Die Drei ist von den eine Mehrheit bezeichnenden Zahlen die erste; denn die Zwei bezeichnet eine Menge, die verschieden ist von der Eins und von der Vielheit. Es sei an die formenreichen alten Sprachen erinnert, deren Grammatik 3 Numeri, Singular, Dual, Plural zählt, wo also die Zweizahl durchaus selbständig ist und etwas ganz anderes als die Mehrzahl, sowohl der Form als dem Sinne nach. Das Dreieck ist ja auch das erste und einfachste der Vielecke.

Vielleicht waren im Gebrauch der alten heiligen Zahlen 3, 7 usw. auch mystische Bestandteile wirksam. Schon die alten Pythagoräer hatten eine heilige Ehrfurcht vor ungeraden Zahlen, und im römischen Kalender herrschen sie vor. Bei den Germanen bestand der Glaube, daß sie zur Entdeckung von Zauber dienen, weil der Böse keine Macht über sie hat. Das Mittelalter hatte ebenfalls seine heiligen Zahlen, wir erinnern nur an die Bedeutung der Zahlen in Dantes unsterblicher Komödie: 3 *cantiche* (Inferno, Purgatorio, Paradiso) zu je 3 × 11 Gesängen (1. Ges. d. Inferno = Programm des Werkes). Die 3 (Dreieinigkeit), die 9 (vgl. auch Vita Nuova!) und die 10 als Begriff der abgerundeten Vollkommenheit spielen bei Dante eine Rolle. Drei Tiere erschrecken ihn, drei heilige Frauen retten ihn (Maria, Lucia, Beatrice), drei Führer geleiten ihn (Virgil, Beatrice, Bernhard). Die drei Reiche umfassen je 10 Kreise, Inf.: Limbus + 9 Kreise, Purg.: 2 des Vorgeländes + 7 der Todsünden + irdisches Paradies, Parad.: 9 Himmel + Empyreum. Das Mittelalter zählte 9 große Helden, 3 christliche, 3 jüdische und 3 heidnische, und 3 × 5 Anzeichen des Weltunterganges (nach einem augustinischen Akrostichon). Über die heiligen Zahlen vgl. Wundt, *Völkerpsychologie*, V. Bd., 2. Teil, S. 81 ff. und VI. Bd., 3. Teil, S. 337 ff., dort auch weitere Literatur. Wir geben hier eine kurze Zusammenstellung der Anwendung der heiligen Drei und Sieben, nach ihrem Vorkommen im frz. Vl.; man ist überrascht über den häufigen Gebrauch der beiden Zahlen. Zugrunde gelegt ist Doncieux' Romancéro.

Zahl 3.

Pernette Do. 19, 1: *se lève trois heures devant jour.*
Peronelle 44, 3: *el avoit trois mignons de fréres.*
Princ. au pom. doux 50, 2: *Trois jeunes princesses sont couché's dessous.*

Prison d. roi François 56, 6: *avisèrent trois fleurs de lys.*

Passion d. Jes.-Christ 63, 6: *pain, vin, pomme d'orange.*

Fille du roi Lois 74, 4: *estafiers, geoliers, guichetiers.*

Roi Renaud 94, 16: *Trois pâtoureaux.* 93, 14: *vert, gris, noir.* bask. Vers. 101: *blanche, rouge, noir.* venet. Vers. 103: *rouge, blanche, noir.* Chev. Olaf 109: dreifaches Elfengeschenk: a) *paire de bottes,* b) *chemise de soie,* c) *casque d'or.* 112: dreifache Tätigkeit: *Elle souleva, toucha, baisa.* 112: *trois cadavres.* wend. slav. Vers.: 3 maliger Klang der Glocke, 3 Fragen. Ritter v. Stauffenb. 117: Tod nach 3 Tagen, wenn wortbrüchig.

Escrivette 132, 13: *Trois buandières.*

Pénitence d. M. M. 151, 5: *anneaux, bracelets, boucles.* 151, 9—10: drei Worte des Jünglings mit dreifacher Wirkung. Catalanisch: La Samaritana: 6 Männer des Evangeliums sind geworden zu 3 Liebhabern, echt volkstümlich. Dänische Wisa: Maria Mad. hat 3 Kinder in der Erde, von Vater, Bruder, Pfarrer, 3 fache Hurerei.

Maumariée 189, 1: *Trois frères.* 190, 11: *trois cavaliers.* 190, 19: *trois chiens blancs.*

Écoliers pendus 208, 1: *Trois enfans de l'école rencontrent trois jeunes dames, trois dames.* 208, 2: *tous les trois, trois fréres.* 209, 7: *trois coups d'éperon.* 210, 8: *trois fréres.*

Anneaux de Mar. 218, 4: *trois anneaux.* 219, 5: dgl. 220, 10: *trois jours et trois nuits sans boire* (1) *manger* (2) *et dormir* (3). 221, 11: dgl. — Eine Nachahmung dieses Liedes führt den Titel: *Adélaïde et Ferdinand ou les Trois anneaux* (229).

Blanche Bi. 236, 5: *trois fois cornés.* norw. Biörn u. Bera 239: *elle enfanterait trois fils.* schwed. 240: *il dépouilla la nuque* (1), *le flanc* (2), *le poitrail* (3).

Courte paille: In einigen Vers.: *trois vaisseaux.* Ille-et-Villaine et Monfort: *trois marins.* 246, 13: *trois pigeons.*

Belle Barbière 254, 2: *trois jeunes hommes.* Vers. Vorey: *trois chevaliers.* Lorient: *trois capitaines.* Corrèze: *trois galants d'Allem.* Comté: *trois soldats.* Canada: *trois bourgeois.* 256, 13: *trois fois a changé de couleur.*

Celle qui fait la morte 272, 1: *Trois jeunes capitaines.* 273, 4: *trois cavaliers.* 273, 5: *trois capitaines.* 274, 8: *trois jours* (zweimal). In einigen Vers.: *trois fleurs de lys.* Dänemark 277: *veiller neuf* (3×3) *nuits pour une vierge.*

Flambeau d'amour: Königskinder 288: *trois flambeaux.*

Plongeur noyé 317, 13—15: Dreimaliges Tauchen. Lit. Vers.: *trois cavaliers.*

Pièrre et Fr. 333: Vers. Indét. I, Vorey: *trois cavaliers.*

Tristes Noces 341, 14: *Trois robes.* 346, 1: *trois amants.* 350 (Fußnote): *trois jours.*

Jés. Chr. en pauvre 368: In einigen Vers. Jes. Chr. ersetzt durch 3 Engel. 370, 9_1: *dans trois jours vous serez morte.*

St. Nicolas et l. enf. au sal. 378: 1) *Il étoit trois petits enfants*; 10) *St. N. posa trois doits* . . . 383_1: *Trois clercs.* 383_4: *trois enfans couchés.*

Martyre d. Ste. Cath. 394: 10) *Trois anges descendirent.*

Belle Hélène 400: 11) *Elle fit trois tours* . . .

Retour d. mari soldat 410: 7) In der Abwesenheit des Gatten sind drei Kinder geboren. 414: Man hat geglaubt, ihn unter den entstellten Leichen von 3 Flüchtlingen herauszuerkennen.

Fille du Mar. d. Fr. 426: 6–7) Weg durch 3 Städte.

Joli Tambour 431: 1) *Sont trois tambours* . . . 432, 14: *J'ai trois vaisseaux* . . .

Le bâteau de blé 453: 3) *Trois dames le vont marchander.* In den meisten Versionen auch entsprechend drei Schiffe.

Zahl 7.

Passion d. J. Chr. 63: 3) *Il a marché sept ans déchaus.*

Fille d. roi L. 74: 5) 7jährige Dauer der Gefangenschaft.

Roi Ren.: Chev. Olaf 110: *être malade pendant sept ans.*

Escrivette 132: 4) *Au bout de sept années, son homme s'en revient.* 37: *sept ans je te l'ai nourrie.* 38: *sept ans te l'ai vêtue.* 39: *sept ans te l'ai chaussée.*

Pén. d. Mar. M. 152: 17. 19. 22: *Sept ans au désert.* Dän. Wisa 160: *pendant sept ans tu iras aux champs.* Anglo-écoss.: *Maid and the Palmer* (*Child*). Buße f. d. Sünderin: 1) 7 Jahre Türschwelle, 2) 7 Jahre Glockenschwengel, 3) 7 Jahre Türhüterin in der Unterwelt.

Atours de M. M. 170: 10) Ihr Gewand hat *sept aunes de velours.*

Porcheronne 199: 8) 7 Jahre die Schweine gehütet. 200, 12: Mr. d. B. ist *sept ans en guerre.* 201, 15: *Sept fuseaus de soie sont encore à filer.* 203, 1: Sie hat 7 Jahre nicht am Tisch gegessen und ihre Hände nicht gewaschen. 204, 29. 31: *Y a sept ans, à la guerre.*

Ecoliers pendus 210: 11 *enfans de sept ans.*

Courte Paille 245: Vers. Catal. et Majorque: 7 Schiffe.

Pierre de Grenoble 326: 1) Pierre bleibt 7 Jahre bei Heere.

Tristes Noces 340: 3. 4 *Ont fait l'amour sept ans, sept ans sans en rien dire. Mais au bout des sept ans, le galant se marie.*

Renaud le tueur d. f. 353: 1) *L'a bien emmenée à sept lieues* (vgl. Siebenmeilenstiefel).

St. Nicolas et les enf. 379: 6) . . . *au bout de sept ans, Saint Nicolas vint dans ce champ.*

La belle Hélène 402: In einer dänischen Vers. schenkt Agnes dem Wassermann 7 Kinder. In einer schwed.-norw. Wisa wird Agnes von einem Berggeist 7 Jahre in seiner dunklen unterirdischen Wohnung gefangen gehalten.

An anderen Zahlen zeigt sich folgende Verwendung:

Zahl 2.

Passion: 6) *Deux doits de vin.*

Écoliers pendus: In *the two Clerk's sons of Oxenford* sind die drei auf zwei vermindert, die die beiden Töchter des Bürgermeisters schwängern.

Belle Barbière: Vers. Graglia: 2) *deux officiers* sind in die barb. verliebt.

Pierre de Grenoble: 6) *l'a baisé deux fois.*

S. Nicolas et les enf.: 3) *deux écoliers.*

Zahl 4.

Pris. du roi François: 16) *quatre coins de Paris.*

Passion: 19) *sang ramassé par quatre petits anges.*

Pièrre et Fr.: 5) den Richter begleiten: *le grand prevôt. quatre archers et le bourreau.*

Marlborough: 11) 4 Offiziere tragen ihn zu Grabe.

Zahl 6 (5).

Fille d. roi Loys: 2) *chevalier n'est pas vaillant six deniers.* 7) *cinq à six sous.*

Anneaux d. Mar.: 1) *R. est six mois et demi à Paris.*

Courte Paille: Vers. Indét. 4, 5, 6, 7 usw.: 3) nach *cinq à six semaines* fangen die Lebensmittel an zu fehlen.

Zahl 8.

Roi Ren.: 13c) *quand ce fut passé huit jours.* In einem dänischen Lied „Agnete og Havmanden" lebt Agnes mit dem Wassermann acht Jahre zusammen.

Zahl 9.

Pén. Mar. Mad.: Engl.-schott. Maid and the Palmer: 9 mal Kindsmörderin. In einer dän. Vers. hat sie 9 Männer und 9 Kinder gehabt.

Zahl 10.

Retour d. mari soldat: Dazu Maupassant: *Les Deux Soeurs.* Die Frau hat 10 Jahre auf ihren Mann gewartet, sich dann wieder verheiratet.

Zahl 12 (11).

Fille aux oranges: 12) die meisten Versionen zählen nach Dutzenden, $^1/_2$, 1, 2 . . . 6 *douzaines.*

Flamb. d'am.: 4) *entre onze heures et la minuit que le flambeau d'amour s'allume.*

Zahl 13.

Ren. le Tueur d. femmes: 4) *un vivier, ou treize dames sont noyées.* Die Zahl wechselt zwischen 3—15. Die Unglückszahl 13 ist die wahrscheinliche.

Zahl 14.

Pend. M. M.: 22) 14 (2 × 7) Jahre Buße in der Wüste.

Zahl 15.

Famb. d'am.: 1) *Fille de quinze ans.*
Merv. Navire: 7) *L'équipage du navire, c'est tout filles de quinze ans.*

Zahl 18.

Merv. Nav.: 8) *Les gabiers de la grande hune n'ont pas plus de dix-huit ans.*
Bateau d. blé: 5) *dix-huit francs le perré.*

Zahl 20.

Pièrre de Gren.: 5) *vint cordeliers.*

Zahl 30.

Fille d. r. L.: 13) *trente abbés, autant d'évèques couronnés.*
Marchande d'oranges: 6) *pour cinq sous vous aurez trente.*
Pierre de Gren.: 5) *l'amie est accompagnée de trente dames.*
L'embarquem. d. l. f. a. ch.: 2) *voit venir une barque de trente mariniers.*

Zahl 36.

Atours d. M. M.: 12) *36 couleurs.*

Zahl 40.

Passion d. J. Chr.: 3) *Il a jeûné quarante jours.* 5) *au bout de ces quarante j.*
Roi Ren. (Do. 105): espagnol.: *quarante jours* soll die Frau nichts von dem Tode erfahren.
Pass. d. J. Chr.: In einigen Vers. (Corrèze, Sainte-Eulalie): *quarante jours d'indulgence.*

Zahl 50.

Maumariée: 2) *50 lieues de la mer* wird die Schwester verheiratet.

Zahl 52.

Atours (Do. 169): Vers. Meuse: 11) *52 tours* d. Gürtels.

Zahl 80.

Fille d. r. L.: 13) *quatre-vingt prêtres.*
Atours: 11) *ceinture fait quatre-vingt tours.*

Zahl 100.

Escriv.: 12) Der Wind treibt das Schiff *cents lieues d'ici.*
Belle barb.: Vers. Comté: 3) *cent fois plus belle que le jour.*
L'embarquem: 7) *Au bout de cent lieu's d'aive, el se mit à plorer.*

Zahl 10000.

Atours: Vers. Savenay: 11) *dix mille tours* d. Gürtels.

Zahl 1000, 1000000.

Fille d. r. L.: 8) *Et des milles et des millions nous en avons à vous donner.*

Die Zusammenstellung ergibt folgendes Bild:

3: 79 mal	15: 2 mal
7: 27 mal	18: 2 mal
2: 5 mal	20: 1 mal
4: 4 mal	30: 4 mal (30 = 3 × 10)
6 (5): 4 (1) mal	36: 1 mal
8: 2 mal	40: 4 mal
9: 3 mal	52: 1 mal
10: 1 mal	80: 2 mal
12 (11): 7 (1) mal	100: 3 mal
13: 1 mal	10000: 1 mal
14: 1 mal	1000, 1000000: 1 mal.

V. Kapitel.

Die Weltanschauung.

Wenn wir von Weltanschauung des Vl. reden, so verlangt das neuerdings oft vieldeutig gebrauchte Wort hier eine schärfere Umgrenzung. Die vielfachen Deutungen des Begriffes und ihr Verhältnis zueinander hat E. Wechssler gezeigt in seiner Schrift *Weltanschauung und Kunstschaffen*, Marburg 1911. Er hat dort nachdrücklich darauf hingewiesen, daß Weltanschauung nicht dasselbe ist wie Weltbild, daß es sich bei Welt„anschauung" nicht um ein bloßes Anschauen handelt, sondern um eine Willensäußerung; „der bewertende und entwertende Wille schafft eine neue Weltanschauung, indem er die Vorstellungen, die die Seele befriedigen, an sich heranzieht, die anderen ihm widerstrebenden von sich abstößt". In diesem Sinne ist Weltanschauung also Lebenswertung, und diese fehlt auch dem Naturmenschen nicht. Und die verschiedenen Wesensarten bedingen auch wieder verschiedene Weltanschauungen. Jede hat ihre Berechtigung und ist nicht mit Vernunftgründen zu widerlegen. Die große „Ausstellung von Weltanschauungen" ist die Literatur aller Zeiten und Völker, Weltanschauung ist der lebenschaffende Untergrund jedes literarischen Werkes. Hier liegt der Urzusammenhang zwischen Weltanschauung und Kunstschaffen. In jeder Zeile, in jedem Satz tritt sie uns entgegen. „Aber nirgends liegt sie an der Oberfläche, so daß man sie mit

Händen greifen könnte. Denn so schafft kein echter Dichter. Sie ruht in der Tiefe seiner Seele als dunkler Untergrund, aus dem die hellen Gestalten des Lebens emporsteigen, um sich von seinem Wort festhalten zu lassen" (Wechssler a. a. O. S. 17). Und weiter: „Weltanschauung ... ist vergleichbar den unsichtbaren Grundlagen eines hochragenden Hauses; oder den tiefverborgenen Wurzeln eines Baumes. Was wir unmittelbar erkennen, ist der Stamm mit Ästen und Zweigen, Blättern und Blüten. Aber was diesen Baum ernährt und erhält, das sind die starken Leitwurzeln und die feinen weithinverzweigten Wurzelfasern, die wir nicht vor Augen haben, deren Kraft und Art sich aus dem, was wir im Tageslicht vor uns sehen, nur mittelbar kundgibt" (Wechssler a. a. O. S. 17). Deshalb kann man Inhalt und Form als Zweck und Mittel aller Dichtung auch beim Vl. nicht auseinander reißen. Weltanschauung und künstlerische Gestaltung sind die beiden schaffenden Kräfte in der Seele des Dichters. Da die dem Vl. zugrunde liegende Weltanschauung aktiv ist, indem sie das Erlebte sofort aufgreift, so kann sich die Kunst auch nicht losreißen vom Leben. Die Kunst des Vl. hängt untrennbar am Leben des Volkes wie an ihrem Lebensnerv. Daher ist in Vl. wie auch im Märchen immer nur das ausgedrückt und geformt, was die Seele am tiefsten bewegt.

Diese kurze Begriffssetzung schien uns wichtig im Sinne der Klarheit und des Verständnisses der folgenden Betrachtungen. Die zu beantwortende Frage laute: Welche Weltanschauung liegt der *Bl. Bi.* zugrunde?

Die Weltanschauung, d. h. also: der Glaube an maßgebende Lebenswerte, ist beim Vl. der gleiche wie beim Märchen. Urewige Werte, Lebenswerte, bilden die Grundlagen für alles menschliche Zusammenleben und Schaffen. Daß Weltanschauung nicht nur einem langen Märchen, sondern auch dem kleinsten, unscheinbarsten Vl. zugrunde liegen muß,

ist nach obigen einleitenden Bemerkungen klar. Die sittlichen Anschauungen des Vl. sind die des Märchens. Allerdings ist ihre Ausprägung beim Vl. durch den Umfang des Liedes beschränkt, und sie klingen oft nur leise an; aber vorhanden ist eine Lebenswertung deshalb doch, wenngleich zugegeben werden muß, daß sie sich oft erst bei genauem Zusehen erkennen läßt.

Der natürliche Mensch unterscheidet nicht zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem, zwischen Natürlichem und Unbegreiflichem. Nach der in Vl. und Märchen niedergelegten Weltanschauung des Naturmenschen haben alle Dinge, die lebendigen wie die leblosen, eine Seele, ja einen denkenden Geist. Menschen und Tiere, Pflanzen und Steine haben eine unsterbliche Seele. Vl. und Märchen wissen nichts von Naturgesetzen, noch von wissenschaftlicher Naturerkenntnis, sie glauben noch an geheimnisvolle Zusammenhänge, an Wunder, Verwünschungen, Verwandlungen, Seelenwanderung, Feen und Kobolde. Zauber und Beschwörung, verwünschende Gewalt von Sprüchen, Namen, Getränken, Verhexung aus Bosheit oder zur Strafe, Verwandlung von Menschen in Tiere, alles das ist in Vl. und Märchen weit verbreitet.

Auch in der Auffassung von Treue zwischen Mann und Frau, Braut und Geliebtem, von Jungfrauenehre, Mannesmut, Mitleid und Großmut stimmt das Vl. mit dem Märchen überein. Nirgends zeigt sich Rührseligkeit oder Redseligkeit, Zweifel und Weltschmerz sind dem echten Vl. fremd.

„Fest glaubt der Dichter des Vl., daß ein Gott die Welt lenkt und beherrscht; er vertraut darauf, daß himmlische Gerechtigkeit sich schon hier auf Erden offenbaren muß. Diese Männer und Frauen werden nicht irre an sich und der Welt, sie freuen sich des Lebens und Schaffens und tragen gefaßt auch das herbe Leid des Scheidens und Meidens, glauben an die heilende Kraft der Liebe, Treue und Geduld, harren

aus in unerschütterlicher Festigkeit. In diesen Menschen wirkt als übermenschliche Macht alles, was das Dasein gesund und stark und freudig macht. Darum will niemand freiwillig dem irdischen Leben entsagen, solange dieses noch seine Werte schenken kann. Sogar die Nonne sehnt sich von den Bußübungen weg in die Arme des Geliebten.

Dieser zuversichtliche Glaube an das Leben wird selten ausgesprochen, aber immer durch Handeln und Leiden betätigt. Oft singt das Lied nur von tiefem Kummer und schwermütiger Klage: dem Scheiden und Meiden zweier Geliebten, der Verbannung aus Heimat und Vaterland, dem frühen Tod durch Landesfeind oder Verräter. Eben dabei wird sich der ursprüngliche Mensch der Werte seines Lebens am tiefsten bewußt. Indes er sich leidvoll dem zermalmenden Schicksal ergibt, strahlen jene Werte gleich freundlichen Sternen auf ihn hernieder. Darum ertönt durch jedes gute Volkslied ein befreiender, sieghafter Klang."

So kennzeichnet Wechssler in seiner Schrift *Begriff und Wesen des Volksliedes* (Marburg a. L. 1913, S. 33) in trefflicher Weise die Weltanschauung des Vl. Wir haben dem in bezug auf die *Bl. Bi.* nur wenig hinzuzufügen. Lassen wir das Lied noch einmal an unserem Auge vorüberziehen.

Wir sehen Mutter und Tochter auf dem Spaziergange in den Wald; die Tochter seufzt und offenbart schließlich der Mutter ihr geheimes Weh. Sie steht unter irgend einem geheimen Zauber. Wir hören nichts von der Ursache ihrer Verwandlung, die Vorgeschichte fehlt. Ist das Mädchen aus Bosheit von einer bösen Fee oder zur Strafe für eine begangene Schuld mit diesem Fluch belegt? Wir wissen es nicht. Nichts wird darüber gesagt, alles bleibt der Phantasie des Hörers überlassen. Vielleicht war das auch gar nicht mehr erforderlich mitzuteilen. war vielleicht den ersten Hörern schon bekannt. Dann wäre das Lied, wie sicher manches Vl.,

als Niederschlag eines soeben vernommenen Märchens aufzufassen. Daraus würde sich dann die dunkle, abgerissene Form erklären, die einen Hörerkreis voraussetzt, dem der genauere Zusammenhang schon bekannt ist. Dem Dichter kommt es also dann weniger (oder gar nicht) auf die Mitteilung einer Geschichte als vielmehr auf die „Entladung einer starken Stimmung“ an. Wir müssen die Tatsache der allnächtlichen Tierverwandlung also ohne nähere Gründe hinnehmen und haben nur zu sehen, wie sich die Tochter damit abfindet. Sie ist alles andere als gefaßt, kein dumpfes Sichergeben in das Schicksal, das sie dem sicheren Tode entgegenführt. „*J'ai bien grande ire en moi*“, so spricht keiner, der sich mit dumpfer Verzweiflung in sein Los gefunden hat. Ihr sehnlichster Wunsch ist, das ihr durch den Fluch drohende Verhängnis, einem Jäger, womöglich ihrem leidenschaftlichen Bruder, zur Jagdbeute zu fallen, abzuwenden. Sie will noch nicht sterben, mit allen Fasern hängt sie noch am Dasein, erwartet noch etwas vom Leben. Da ist nichts zu spüren von Weltentsagung und Abtötung, noch kein Hinweis auf ein überirdisches Ziel, keine christliche Tugendlehre. Das ist Lebensbejahung, eine Weltanschauung, die ganz im Diesseits befangen ist, wie es dem Weltgefühl einfacher Menschen entspricht. Des Menschen Aufgaben sind auf das Diesseits beschränkt, das ist der Grundgedanke der Weltauffassung des Vl. Unsere großen Dichter sind in der reinen Anschaulichkeit und der Beschränkung auf das Diesseits den Bahnen des Vl. treu gefolgt. Allen voran Goethe, der die alte Faustsage von einer kläglichen Lebensverneinung befreit und dem Wesen des Stoffes gemäß wieder zurechtgerückt und ausgestaltet hat.

Diesseitsmenschen sind auch die Mutter und der Sohn. Erstere begreift ihr Kind völlig. Keinen Augenblick versäumt sie, die Bitte der Tochter zu erfüllen; sie eilt zum Sohne, ihn zu bitten, die für den Abend angesetzte Jagd abzusagen.

Kein Fragen, weshalb sie verwandelt werde, keine Strafpredigt, kein Trost, kein Hinweis auf das Jenseits, kurz kein Wort irgend einer religiösen, christlichen Weltauffassung kommt über ihre Lippen. Wie sie selbst das Leben liebt und am Leben hängt, so begreift sie auch ihr Kind in diesem Punkte, und ihr Handeln ist ihr sofort mit klarer, zwingender Notwendigkeit vorgezeichnet: sie muß das Leben ihres Kindes retten. Als sie erfährt, daß die Jagd bereits begonnen, gibt es nur noch eins: *„Arrête-les, Renaud, arrête, je t'en prie!“* Diese Worte atmen nicht Weltflucht und ergebungsvolle Entsagung, sondern reinste Lebensbejahung, Diesseitsfreude.

Und nun zu Renaud! Auch er paßt in den Kreis von Mutter und Tochter. Als junger Mann, Sohn eines Königs oder *„baron“*, in der vollen Kraft und Sorglosigkeit seines Alters, kennt er kein größeres Vergnügen als die Jagd. Es klingt fast selbstverständlich, wenn er seiner Mutter auf ihre Frage nach seiner Meute antwortet: *„Ils sont dedans le bois à courre blanche biche.“* Und aus dem Munde der Schwester haben wir es ja vernommen, daß er an Jagdleidenschaft alle anderen übertrifft. (*D* treibt seine Jagdleidenschaft aufs höchste: Renaud verweigert der Mutter den Gehorsam, er will die Hunde nicht anhalten, die Jagd soll unter allen Umständen stattfinden, das Jagdvergnügen geht ihm über alles, selbst über die Bitten seiner Mutter.) Die weiße Hinde, ein ganz seltenes Wild, hat es ihm angetan, und er ruht nun nicht eher, als bis diese Beute sein eigen ist. Eine große Treibjagd ist angesetzt, *„barons et princes“* sind geladen, heute soll das edle Tier erlegt werden und ein fröhliches Jagdmahl hernach die erlauchte Jagdgesellschaft zu ungetrübtem Genießen vereinen. Was ist das anders als freudigste Lebensbejahung? Sie zeigt sich auch in dem Verhalten Renauds der Mutter gegenüber. Als sie ihn bittet, die Jagd abzublasen, gehorcht er sofort, er versteht die Mutter, die ihr

Kind und ihm die Schwester retten will, begreift auch der Tochter Hang zum Leben, wenngleich man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, die aufklärenden Worte der Mutter besäßen keine zwingende Notwendigkeit für ihn. Er bläst zwar sofort die Jagd ab, aber es ist zu spät, die Hindin ist bereits erlegt. Es ist, als ob er es noch nicht glauben könne, daß sie seine Schwester ist. Eiligst muß der *dépouilleur* seines Amtes warten. Er findet zu seinem Erstaunen *„cheveux blonds"* und *„le sein d'une fille"*. Jedoch noch ist nicht aller Zweifel behoben. Die Beute wird zerlegt und angerichtet. Als die Gesellschaft sich bereits zu Tisch gesetzt hat, fällt das Fehlen der Schwester auf, ihre Stimme aus der Schüssel endlich läßt den Bruder die fürchterliche Wahrheit erkennen.

So sind die Hauptpersonen rein menschlich dargestellt, mit wenigen aber treffenden Schlaglichtern deutlich als Diesseitsmenschen gezeichnet, aber sie stehen im Banne der uralten Vorstellungen von Seelen- und Tierglauben. Dieser Animismus oder Panpsychismus ist das Kennzeichen der Weltanschauung des Naturmenschen. Er stirbt nie aus und ist auch hier in der *Bl. Bi.* der Boden, aus dem die ganze Handlung Leben und Wesen schöpft.

Der Bruder tötet die eigene Schwester, die allnächtlich als weiße Hinde im Walde lebt. Irgend eine zauberkundige Frau, vielleicht eine Fee oder Hexe, hat aus Bosheit oder zur Strafe das arme Kind in Tiergestalt verhext. Daß die Seelen der Menschen in Tiere oder Pflanzen übergehen können, ist jene uralte Vorstellung, die sich in den Märchen fast aller Völker findet, die dichterische Auswirkung des uralten Animismus und Totemismus. Solche Verwandlungen von Menschen in Tiere sind in Volkslied und Märchen sehr häufig, wie in Kap. Naturbild zu zeigen versucht ist. Auch die alte Vorstellung, daß solche Tiere zu den Menschen sprechen, findet sich in unserem Liede. In *F* 3 ruft die Hinde dem sie ver-

folgenden Jäger zu: *„Julien, récrie tes chiens, je suis ta soeur Marguerite.“* Alle Geschöpfe der Welt sind eben beseelt nach der Auffassung des Märchens wie des echten Volksliedes; alle Seelen stehen untereinander in Verkehr, sind gleichsam Teile einer großen, alles umfassenden Weltseele, alles ist eine große Verwandtschaft.

Bezeichnend sind auch die schlichten Verhältnisse, die Beziehungen von Mensch zu Mensch, die unser Lied mit allen anderen echten Volksliedern und Märchen teilt. Mutter, Sohn, Tochter sind die Hauptpersonen, der Sohn ist Jäger, und was zwischen ihnen vorgeht, und was sie sagen und tun, kann ebensogut zwischen einfachsten Leuten wie zwischen Prinzen und Prinzessinnen gesprochen und getan sein. Darin liegt ein hoher künstlerischer Vorzug, indem nämlich die einfachsten Verhältnisse und Lebensformen jedermann verständlich sind, jeder kann sich hinein denken, kann sie aus seiner eigenen Erfahrung heraus nacherleben, wir glauben „im kleinen Raum die ganze Welt zu sehen“.

Diese dürftigen Lebensverhältnisse im Märchen und Volkslied sind nun in die glänzende Sphäre von Prinzen und Königen emporgehoben, Armut wird zu zauberhaftem Reichtum. Dadurch wird nun wieder die Alltäglichkeit abgestreift, und es entsteht eine Art „Dualismus“, der der Volksdichtung einen hohen Reiz verleiht.

Die Zeichnung des Seelenbildes der handelnden Personen ist, wie im echten Märchen, außerordentlich einfach. Man könnte sogar noch weiter gehen und sagen: eine eigentliche Wesensschilderung fehlt ganz. Die Personen zeigen keine verwickelte Mannigfaltigkeit in ihrem Wesen, sondern sind auf eine einzige Eigenschaft eingestellt, entweder auf gut oder böse. Alle auftretenden Personen zerfallen in diese zwei Gruppen, in solche, die unser Mitgefühl haben, und andere, die wir verachten. Abgesehen von dieser Haupteigenschaft

zeigen die Personen höchstens noch Eigenschaften, die ihrem Alter oder Geschlecht zukommen. Die Tochter ist voll Angst und Verzweiflung und flüchtet sich zum Herzen der Mutter, von der sie Hilfe erhofft. Die Mutter lindert den Schmerz ihrer Tochter und bietet alles auf, die drohende Gefahr von ihrem Kinde abzuwenden. Der Bruder endlich zeigt sich als übereifriger Jäger, in fröhlicher Jagdgesellschaft liegt er dem männlichen Vergnügen des Waidwerkes ob. Alle sind natürliche Menschen mit allen Eigenschaften, guten wie schlechten, die den Menschen nun einmal anhaften. Nur sind sie in eine glänzendere Sphäre gehoben. Auch hier deckt sich das Vl. mit dem Märchen. In der kindlichen Denkweise zeigt sich das Bestreben, sich das Höchste, Glanzvollste, Reichste vorzustellen; sie ist durchaus „superlativisch". Das höchste Ziel für die traumhafte Kindersehnsucht ist, selbst eines Königs Kind zu sein, und in dieser Umgebung bewegt sich auch das Vl. gern, so besteht die Jagdgesellschaft des Renaud aus *„barons et princes"* Do. 19, B_1 6_6. In D 3_1 ist es *„le roi et sa famille"*, D 7_1 wird *„le roi et toute sa famille"* wiederholt. Die anderen Lesarten zeichnen eine ähnliche Umwelt, so *„barons de la ville"* B_2 4_4, *„les prêtres et les barons"* P_6.

Renaud, der Jäger, ist ein echter Germane. Die Jagd war von jeher des Germanen größtes Vergnügen, dem nach deutschem Glauben auch der oberste der Götter, Wodan, mit Vorliebe oblag. So entstammt auch die Sage vom wilden Jäger oder dem wütenden Heer der altgermanisch-heidnischen Vorzeit, wo Deutschland in noch viel weiterem Umfange als heute mit gewaltigen, dichten Wäldern bedeckt war. Das Brausen des Sturmes in den Baumriesen, deren Krachen unter Donner und Blitz, schien dem Germanen die Wirkung des mächtigen Wodan zu sein. Gehen doch „Wodan" und „wehen" auf eine gemeinsame Wurzel zurück; vgl. dazu Fr. Vogt, *Mitteil. d. schles. Gesellsch. f. Volksk.*, Heft I S. 4. In der

Person des Wodan verquicken sich die Vorstellung des Gottes als Roß und die als rüstiger Wanderer, das führte zu dem Bilde des menschenähnlichen Gottes hoch zu Roß. Die am Himmel hingleitende Wetterwolke wurde zu Wodans schnellfüßigem Rosse, dessen Name „Sleipner = Gleiter“ ein treffliches Beispiel für die anschauliche Denkweise der Naturvölker ist.

Mit diesem germanischen Volksglauben verband sich die Vorstellung, daß die Seele, nachdem sie den Leib verlassen hat, im Wehen der Luft weiterlebt (vgl. *anima* = *ἄνεμος* = Wind). Bei Ossian lesen wir, daß die Kaledonier im Säuseln des Windes die Klagen teurer Verstorbener zu hören glauben, und noch heute ist es ja vielerorts Sitte, wenn jemand gestorben ist, so rasch wie möglich ein Fenster zu öffnen, daß die Seele entweichen kann (vgl. Hauchseele, sein Leben „aushauchen“).

Die Seelen der Verstorbenen umschweben ihre Häuser und Gräber, und ganze Scharen von ihnen treiben sich im Walde oder in Schluchten umher. Sie werden allmählich zum Gefolge des Gottes Wodan und Wode selber damit zum Todesgott gemacht. Er nähert sich damit dem nordischen Odin, dem „Totenwähler“, der die Gefallenen, die Einherier, in seine Walhalla zu sich ruft. Mit ihnen zieht er dann gewaffnet täglich aus zur Jagd, oder zum Kampfspiel, um sie tüchtig zu machen für die letzte große Schlacht am Weltende. Daher glaubte man in der Luft Schlacht- und Jagdrufe und Waffengeklirr zu hören. Die leidenschaftliche Liebe zu Jagd und Kampf ließ die Vorstellung entstehen, daß die Seelen Verstorbener diesem Vergnügen weiter huldigen. So entstand die Sage vom wütenden Heer (= Wuotans Heer) oder vom wilden Jäger, der mit schrecklichem Tosen durch die Lüfte fährt. Besonders in waldreichen Gegenden ist die Sage noch heute zu Hause. Die Person des wilden Jägers hat vielfach

gewechselt. Wodan. Frick, Frau Holle, Dietrich v. Bern Berchthold, Karl d. Gr., König Abel (Schl.-Holstein), König Waldemar (Dänemark), König Artus (England), Hackelberg (Niedersachsen und Westfalen) sind die am häufigsten genannten Führer der wilden Jagd. In dem letztgenannten Hackelberg zeigt sich so recht die übermäßige Jagdlust, die den Menschen nicht vor sündhaften Lästerworten und Taten zurückschrecken läßt. Hackelberg, seines Zeichens Oberjägermeister am braunschweigischen Hofe, soll ein so leidenschaftlicher Jäger gewesen sein, daß ihm nicht einmal der Sonntag heilig war, ja seine Leidenschaft soll ihn zu der vermessenen Erklärung getrieben haben, er verzichte auf die Seligkeit, wenn es ihm nur vergönnt sei, ewig zu jagen. Er wurde deshalb verwünscht, ewig zu jagen und Tag und Nacht keine Ruhe zu finden, und die Sage vom wütenden Heer ist auf ihn übertragen worden (vgl. Zimmermann, *Die Sage v. H.* in „Zeitschr. d. Harzvereins“ 1880).

Daß die Vorstellung des heidnischen Götterkönigs allmählich schwand und sein Gefolge allmählich ein anderes Gepräge erhielt, ist besonders dem Einfluß der Kirche und ihrer Glaubensboten zuzuschreiben. Das Christentum richtete naturgemäß seine heftigsten Angriffe gegen die Verehrung der heidnischen Götter. Wodan, der seinen heidnischen Gläubigen in seiner Art schon furchtbar erschien, wurde von der christlichen Kirche zu einer Macht der Finsternis erklärt und sein Gefolge zu einem Spuk teuflischer Natur. Wodan selbst wurde zum Teufel und seine Lieblingstiere Roß, Wölfe und Raben zu unheimlichen Gespenstern. Nach bewährtem Muster wurden seitens der Kirche an die Stelle heidnischer Vorstellungen Einrichtungen der christlichen Kirche gesetzt und ihnen so berechnender Weise das Neue und Fremdartige genommen. Es wurden bisweilen christliche Heilige an Wodans Stelle gesetzt und ihre Verehrung empfohlen. So ist die alte

Vorstellung vom heidnischen Götterfürsten teils zum Zerrbilde geworden, teils ganz verschwunden. In einer Beziehung aber ließ er sich nicht so leicht aus der Gedankenwelt verdrängen, insofern er nämlich die Lieblingsbeschäftigung des alten Germanen, die Jagd, vertrat. Die Jagd galt und gilt dem Germanen als göttliches Vergnügen, und wenn sich der Begriff des Jagdgottes vielfach den jeweiligen Zeitanschauungen angepaßt hat, so ist darin wieder ein glücklicher Umstand zu sehen: er wurde vor dem Veralten bewahrt. Daraus wird klar, wie sich der Mythus von Wodans Jagd in unzähligen Sagen erhalten konnte, der noch in neuerer Zeit durch Bürgers „Wilden Jäger“ und Julius Wolffs gleichnamiges lyrisches Epos dichterische Bearbeitung gefunden hat. Eine gewisse Ähnlichkeit des Grundgedankens von Bürgers Ballade und der *Bl. Biche* läßt sich nicht verkennen. Es ist der Widerstreit zwischen Gottes Gebot und der menschlichen Leidenschaft. Folgt der Mensch den Neigungen seines Herzens, so betritt er den Weg der Sünde, und wenn er den Warnungen Gottes nicht folgt, so folgt das Verderben. Die übermäßige Jagdleidenschaft der Germanen galt der Kirche von jeher als sündhaft und im Widerspruch mit Gottes Gebot, und immer wieder ist von der Kirche und ihren Vertretern gegen diese Sünde geeifert worden. Es ist im Grunde der Widerstreit zweier Richtungen, des Guten, das verkörpert ist durch die Kirche, und des Bösen, vertreten durch die leidenschaftlichen Menschen.

Das führt uns hinüber zu dem der *Bl. Bi.* zugrunde liegenden Gedanken. Renaud, der leidenschaftlichste der Jäger, wird zum Mörder seiner Schwester, allgemein gesprochen: läßt sich der Mensch von der Leidenschaft beherrschen, so wird er zum Sünder, begeht Handlungen, die ihn nachher furchtbar reuen müssen. Diese Gedanken sind in der Literatur öfter behandelt worden (vgl. auch Schiller,

Der Alpenjäger). Die Leidenschaft des Renaud wird aufs höchste gesteigert dadurch, daß ihm ein weißer Hirsch als Jagdbeute winkt. Durfte doch, wer einen solchen abfing, die schönste Dame des Hofes küssen. Um dieser Ehre willen floß oft das Blut der Ritter. Zwischen Hirsch und Hinde wurde nicht unterschieden, diese wurde auch gehetzt, wenn sie hochbeschlagen war. Die Kirche hat von jeher gegen die Jagdlust geeifert. Töten erschien ihr unsittlich. Daß bei der Jagd das Töten des Tieres durch Kampf und Überwindung von Hindernissen geadelt wird, ist ein der Kirche zunächst durchaus fremder Gedanke. Ihr ist das Erlegen von Tieren Sünde, und den Sünder wird die Strafe treffen müssen, besonders wenn der Frevel an einem Sonntage begangen wird, vgl. Bürgers „Wilden Jäger“. Renaud reizt nicht friedliche Beschäftigung, sondern die Gefahren der Jagd, nicht das stille Glück des Hauses, sondern der wechselvolle Kampf mit dem Wild. Ihn rührt nicht der angsterfüllte Blick des gehetzten Wildes, das Hunde und Jäger auf den Fersen hat, ihn beseelt nur die Lust am Erobern, seine Leidenschaft und sein Wagemut sind größer als der Trieb zu friedlichem Schaffen. Er ist darin rein menschlich gezeichnet, der nach biblischem Befehl (1. Mos. 1, 28: „Machet euch die Seele untertan und herrschet über sie“) allen Menschen innewohnende rastlose Drang beseelt auch ihn. Aber hier ist es das Übermaß, und so bringt er Kampf und Zerstörung mit. Er wird zum Frevler, zum Schwestermörder. So scheint uns die Weltanschauung unseres Liedes in diesem Gedanken zu gipfeln: die Leidenschaft treibt den Menschen zum Frevel.

Die Feudalherren wie auch die Landesfürsten des Mittelalters waren z. T. die leidenschaftlichsten Jäger (vgl. Maximilian I.), und wagte ein armer Teufel aus dem Bauernstand, in das Vorrecht des Jagens durch Erlegen eines Hasen oder dgl. einzugreifen, so war ihm die grausamste Strafe (Augen-

ausstechen u. ä.) sicher. Wir haben darüber die traurigsten Zeugnisse. Selbst die Kirche, die die Milde und Liebe predigte, stand hier nicht hinter dem Adel zurück. Es wird uns von einem Bischof Michael v. Salzburg berichtet, er sei ein leidenschaftlicher Jäger gewesen. Einst sei ihm ein Hirsch entkommen und im Korn eines Bauern verendet, der ihn, da er eine zahlreiche Familie hatte, für sich behielt. Der Bischof ließ den Bauern gefangen nehmen und verurteilte ihn, da der Richter sich dessen weigerte, zu folgender Strafe: Der Bauer wurde in die Haut des Hirsches eingenäht und von Hunden gehetzt; wenn er den Hunden entrinne, solle er frei sein. Der Bischof hat dann selbst die Jagd auf dem Marktplatz mit Hornsignalen eröffnet und den armen Bauern mit großem Wohlgefallen von großen englischen Doggen erst hetzen und dann zerfleischen lassen. Das berichtet M. N. Rebhan, *Esau venator*, Sechzehn christliche Jägerpredigten, Wittenbergk 1621, S. 32. 33. Dasselbe berichtet Spangenberg, *Der Jagteuffel* 1561. Auf beide Werke sowie auf U. Wendt, *Kultur und Jagd*, sei hiermit verwiesen. Wir glaubten dies eine Beispiel aus der großen Zahl herausheben zu sollen, weil in dem Einnähen in die Hirschhaut mit nachfolgendem Hetzen ein Rest der alten Werwolfvorstellung, somit eine gewisse Parallele zu unserer *Bl. Bi.*, vorliegt. Vgl. die römischen, in Tierhäute gekleideten Priester und Jünglinge (S. 41 u. 42).

Bei einigen Fassungen der *Bl. Bi.* finden sich einige Verszeilen an den Schluß angehängt, die wir, weil von christlicher Anschauung eingegeben, als unechten, späteren Zusatz ablehnen müssen. Dahin gehört B_1 9_{3-6}, wo die Mutter zur Jungfrau Maria betet und ihr dankt, daß sie sie davor bewahrt habe, das Herz ihres eigenen Kindes zu essen. Oder *D* 11, wo Mutter und Bruder, als sie sehen, was sie zu essen im Begriffe sind, tot zu Boden fallen. Solche Anhängsel sind der Ausdruck des dem Volkslied eigenen Rechtsgefühls, daß

dem Verbrechen die Strafe auf dem Fuße folgen muß (vgl. die berühmte Geschichte vom gegessenen Herzen, die sich unter dem Titel „Herzog Freudenberg und Fräulein Adeline" auch im Schwedischen findet). Unschuldige wie Schuldige vermögen eben nicht mehr zu leben, wenn sie sehen, daß ein Herz, das einst treu für sie schlug, durch grausame Tat zum Stillstand gebracht worden ist. Hier liegt der Gedanke zugrunde, daß die, welche das Leben aufs engste verband, Mutter und Kind, Bruder und Schwester, auch im Tode vereint werden, ein Glaube, der im Vl. die größte Verbreitung gefunden hat.

Anders ist die Auffassung im Schluß von T_1 und T_2. Hier ist der Gedanke der Buße für begangene Schuld verquickt mit der alten Vorstellung von den äußeren Zeichen der Trauer. T_1 erzählt, daß der Bruder hinausgeht *„comme un homme bien triste"*, als er erkennt, daß er seine einzige Schwester getötet hat. Er ist darüber in Verzweiflung und beschließt, Buße zu tun. Diese besteht darin, daß er *„sept ans sans mettre chemise blanche"* leben wird. Und schlafen wird er die gleiche Zeit unter einem Weißdorn.

Für den Ausdruck der Trauer und des Schmerzes haben sich im Vl. bestimmte Formeln herausgebildet, die in der Volksdichtung aller Länder wiederkehren. Betteln gehen, Haar ausraufen, mit Tränen das Grab begießen, sieben Jahre nicht an die Pflege des Körpers denken usw. sind solche allverbreitete Züge. Wahnsinn vor Schmerz und Trauer kommt besonders häufig in englisch-schottischen Balladen vor, was ein merkwürdiger Parallelismus zu dem nebligen, düsterstürmischen Klima des Landes ist. Percy, *Relics* II, 287 sagt darüber: *„It is worth attention that the English have more songs and ballads on the subjects of madness than any of their neighbours."* Und wie fein auch hier abgestuft und gesteigert wird, erhellt aus einem litauischen Volkslied

(Nesselmann 304), wo die Braut vier Wochen klagt, die Schwester drei Jahre und die Mutter, so lange sie lebt, eine prachtvolle Lobpreisung der Unendlichkeit der Mutterliebe. Der aus dem Schlusse von T_1 und T_2 sprechende Hang zur Schwermütigkeit ist ein Kennzeichen der nordischen Volksdichtung, bei der im Gesange auch die Molltonarten vorherrschen. Fern von den Menschen, im stillen Walde unter einem Weißdorn, dem beliebten Baume, will der Bruder den Tod seiner Schwester und sein Vergehen beklagen, wie das zu Tode getroffene, weidwunde Wild sich in scheuer Angst in das tiefste Dickicht rettet, in dem kein Mensch seine letzte Stunde stört.

Die letzte Strophe der Fassung T_1 macht sich schon äußerlich durch das Herausspringen aus der *i*-Laisse als spätere oder doch fremde Zutat kenntlich. Christliche Gedanken sind mit alten heidnischen Erinnerungen gemischt, alte druidische Vorstellungen sind untermengt mit kanonischen (biblischen) Bußübungen. Es ist übrigens eine auch sonst beobachtete Tatsache, daß die biblisch-mystische Frömmigkeit von derart heidnisch-abergläubischen Vorstellungen beeinflußt worden ist. Die *„passion violente de la chasse"*, von der die Naturvölker, die Germanen und auch die Ureinwohner Galliens beseelt waren, vertrug sich nicht mit den sittlichen Begriffen des Christentums, das immer wieder versuchte den Menschen Mitleid mit den Tieren des Waldes einzuflößen.

VI. Kapitel.

Die Herkunft des Stoffes.

Als ein Letztes bleibt uns nun noch die in den voraufgehenden Kapiteln schon zum Teil beantwortete Frage nach der Herkunft des Stoffes zu erörtern. Da muß auf eine Greifswalder Dissertation von 1911, „Die Sage von der verfolgten Hinde“ von Pschmadt, aufmerksam gemacht werden, die es sich zur Aufgabe macht, die Entstehung der Sage im allgemeinen zu untersuchen und die vielfachen Formen derselben in Altertum und Mittelalter miteinander zu vergleichen. Eine Besprechung der Pschmadtschen Arbeit aus der Feder A. Hilkas findet sich im *Literaturbl. f. germ. u. rom. Phil.* 1916 Nr. 2. 3. Pschmadt sucht zunächst den Ursprung des Hirschtypus. Er gehe zurück auf die Herakles-Hindensage, die nach ihm siderisch zu fassen ist. „Die siderische (Mond?)-Hinde (vertreten durch Artemis, Taygete, Arge) wird vom (Sonnen?)-Gott (vertreten durch Herakles, Apollon, Sol) verfolgt, der sie im äußersten Westen, wo die Sonne beim Hesperideneiland sinkt, einholt und sich in bräutlicher Liebe mit ihr vereinigt.“ Die Vorstellung von der gehörnten Hinde stammt nach P. aus dem Semitischen, wo dieselbe Wurzel „Horn“ und „Licht“ bezeichnet. Die gehörnte Lichthinde wäre also eine asiatische Lichtgottheit. Sie wurde in die griechische Mythologie aufgenommen, das Ganze als Jagdsage aufgefaßt und mit Herakles und Apollon in Verbindung gebracht.

Von den Griechen soll die Hindensage dann ins Mittelalter übergegangen sein in zweierlei Form.

I. Form: Die Hinde als Führerin.

P. zeigt, wie die Jagdsage allmählich zur Führersage sich wandelte, und zwar zur Zeit der Völkerwanderung, was aus ihrem Vorkommen bei Prokop, Jordanes, die sie von den Hunnen erzählen, hervorgeht. Gregor v. Tours berichtet sie von Chlodwig und einigen longobardischen Herzögen und Paulus Diakonus erzählt von dem Langobarden Lopichis folgendes (*Hist. Langob.* IV, 37[5]; nach Pschmadt): Lop. sei aus der Gefangenschaft der Avaren zu den Langobarden geflohen, dabei sei ein Wolf sein Begleiter und Führer gewesen, der in stets gleichem Abstande vor ihm hergegangen sei. Als er Hunger bekommen, habe er seinen Bogen gespannt, um den Wolf zu töten. Dieser sei verschwunden, Lop. sei eingeschlafen, und im Traum habe er *„quendam virum"* gesehen, der ihm geraten habe, in der bestimmten Richtung weiterzugehen, dann werde er zum Ziele kommen. (Hier haben wir wohl die Vorstellung von einem Werwolf, da der Wolf dem Lop. im Traum als *„quidam vir"* erscheint.)

II. Form.

Hier trennt P. die Eustachiuslegenden und die Hindenfeesagen. Erstere beginnen gegen 700 und gehen über das ganze Mittelalter, von Griechenland nach Frankreich und Deutschland. Hindenfeesagen treten zuerst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf und reichen bis etwa 1400. Sie stammen fast sämtlich aus dem Bretonischen, nur einige nicht (Dolopathos [Lothr.], Dietrichs Tod u. a.). P. erschließt dann die Urform für diese beiden Gruppen, die etwa so aussieht: „Der Held (ein Kaiser oder Heerfürst) wird auf der Jagd durch eine wunderbare (weiße) Hinde von seinem Gefolge abgelockt weit hinein in den tiefen Wald (und über

ein breites Wasser) ins Feenland, wo ihn die Fee aufnimmt und ihm ihre Liebe gewährt.“ Das stimmt zu der Ur-Hindensage.

Die Vorstellung von der gehörnten Hinde kehrt wieder im Lai de Guigemar v. 92: *„perches de cerf out en la teste“*. Vielleicht sind die *„chevilles“* in unserem Liede eine Erinnerung an jene alte Vorstellung (?). In den Eustachius-legenden haben wir statt der Entrückung ins Feenreich das bekannte Hirschwunder. Hierin sieht P. Einfluß des altchristlichen Hirschsymbols. Die Symbolisierung Christi durch den Hirsch ist seit der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts anzunehmen.

Näher auf die Ausführungen P.'s einzugehen, ist hier nicht der Ort. Sie geben eine allgemeine Grundlegung der Frage nach der Herkunft der Hindensage. Von diesem allgemeinen Hintergrunde hebt sich nun die unserem Liede zugrunde liegende Handlung als etwas Besonderes, für sich allein Bestehendes ab. Einzelne Züge jener alten Sage sind noch in der *Bl. Bi.* zu erkennen. So der Gedanke, daß die Hinde hier wie dort von einem leidenschaftlichen Jäger verfolgt wird, daß sie weiße Farbe hat, daß sie keine gewöhnliche Hinde ist (dort Hindenfee! *Bl. Bi.*: zwangsweise in Hinde verwandelter Mensch [durch eine Zauberin oder Fee?], vgl. Paulus Diakonus a. a. O. *„quidam vir“*) usw. Eine gegenseitige Beeinflussung von alten Hindensagen, Werwolfmotiv, Feen und Zauber hat sicher stattgefunden, ob aber die viel verworrenen Fäden des Gewebes noch zu entwirren sind?! Für die vorliegende Untersuchung kann es sich nicht darum handeln; einen wesentlichen Teil zur Klärung hat Pschmadt beigetragen (s. d.). Für uns kommt es hier auf die Frage an: Woher hat der Dichter der *Bl. Bi.* seinen Stoff, und wann und wo ist das Lied entstanden? Doncieux S. 237 beantwortet die zweite Frage mit folgenden Worten: *„Cette chanson,*

par la couleur modérement archaïque du style, peut remonter jusqu'au XVIe siècle avancé." Auch die Heimat des Gedichts ist Do. nicht zweifelhaft. Ausdrücke wie *o, illec, ressie,* ferner die Tatsache, daß unser Lied nur in den Küstengegenden der Bretagne und der Nachbarprovinzen vorkommt, deuten ihm auf bretonischen Ursprung. Genaueres Zusehen zeigt jedoch, daß die Bretagne in Bezug auf die Verbreitung des Liedes keineswegs an erster Stelle steht. Unsere Übersicht über die Verbreitung des Liedes zeigt die Bretagne mit zwei Fassungen vertreten, die Nachbarländer (Orne 1, Seine-Inférieure 1, Calvados 1, Poitou 2, Manche 1, Vendée 1, Lothr. 1) weisen eine erheblich größere Zahl (8) auf. Außerdem fehlt ein entsprechender armorikanischer Gwerz. Das würde die bretonische Heimat des Stoffes in Frage stellen. Do. schließt nun so: Bretonische Wortformen weisen das Gedicht der Bretagne zu; das Fehlen eines Gwerz deutet auf fremden Ursprung, also ist anzunehmen, daß das Lied von einem Franzosen aus der Bretagne verfaßt wurde, dem einige mundartliche Formen untergelaufen sind. Der Stoff aber muß anderswoher stammen. Wo ist seine Heimat?

Wie in dem Kapitel „Naturbild" gezeigt worden ist, ist die Vorstellung von dem zu gewissen Zeiten in Tiergestalt verwandelten Menschen nicht romanischen Ursprungs. Sie ist vielmehr über ganz Europa verbreitet. Ferner haben im 16. und 17. Jahrhundert in Frankreich und den Nachbarländern ganze Werwolfseuchen gewütet, und wie große Verbreitung der Stoff in romanischer Dichtung gefunden hat, ist ebenfalls in Kap. II gezeigt worden. Wir verweisen hier auf unsere obigen Ausführungen.

Viel häufiger aber erscheint das Werwolfmotiv in nordischen Ländern. Aus Britannien ist es als *„matière celtique"* in die Lais der Marie de France gedrungen und hat im Bisclavaret und Yonec (s. Kap. Naturbild) Gestaltung gefunden.

In den schottischen Liedern findet sich ein ähnlicher Stoff in der Ballade von Kemp-Owyn (Child, *The Engl. and Scott. pop. Ballads*, Nr. 34, II), vgl. darüber auch Grundtvig, *Danske Folkeviser* Nr. 59 und die dort gegebene Literatur. Allgemein bekannt ist der Stoff in Schottland (vgl. *The Earl of Mar's daughter* [Inh. bei R. Warrens a. a. O. S. 278]). In Island sind Werwölfe oder Abendwölfe häufige Erscheinung. So wird in der Geschichte des Skalden Egil Skallagrimssohn von einem Manne namens Ulf erzählt, daß er gegen Abend scheu wurde, daß er von seinen Mitmenschen gemieden wurde. Keiner getraute sich, dann noch ein Wort mit ihm zu sprechen. Er wurde schläfrig, und man erzählte sich, er könne seine Gestalt wechseln; man nannte ihn deshalb Kueldulf, d. h. Abendwolf (vgl. A. Bonus, *Isländerbuch*, München 1912, I S. 3—4). Am weitesten verbreitet ist der Stoff jedoch in den skandinavischen Ländern, hier begegnet er in Märchen, Sagas und Volksliedern. Man braucht nur Grundtvig, *Gamle Danske Minder i Folkemunde*, Kopenhagen 1855, Bd. 1 Nr. 216, Bd. 3 Nr. 37. 4, Bd. 2 Nr. 446 usw. oder Hyltén-Cavallius und Stephens, *Schwedische Volksmärchen* S. 312 „Der Werwolf" zu lesen, um das bestätigt zu finden. Die am häufigsten wiederkehrenden Verwandlungstiere sind Vögel, Bären und Hinden. Ein bezeichnendes Beispiel für eine solche Verwandlung bietet die norwegische Saga von Hrólfr. Kraki, die vielleicht aus dem 13. Jahrhundert stammt. Sie ist (nach Do.) von Rafn, *Fornaldar Sögur* I, Kopenhagen 1829, veröffentlicht und enthält folgende Nebenhandlung von Biörn und Bera.

Biörn ist der einzige Sohn des Königs Hringo v. Upland. Er liebt die Tochter eines Kriegers, Bera, und wird von ihr wieder geliebt. Im Alter heiratet Hringo eine Zauberin. Diese wird von sündiger Neigung zu Biörn ergriffen. Als der König einst nicht zu Hause ist, gesteht sie Biörn ihre Liebe. Sie wird jedoch schroff abgewiesen. Aus Rache

schlägt ihn die Zauberin mit den Worten: „Fliehe in den Wald! Lebe verfolgend und stirb verfolgt!" Von dem Tage an ist Biörn verschwunden, aber nun hört man von räuberischen Überfällen eines großen schwarzen Bären in die Herde des Königs. Eines Tages ist Bera allein, da kommt der Bär auf sie zu. Ihre anfängliche Furcht schwindet bald vor der Zutraulichkeit des Tieres und seinem menschlichen Blick, sie ahnt, daß Biörn in der Bärengestalt verborgen ist. Sie folgt ihm in seine Höhle, dort nimmt er, zu bestimmten Stunden, seine menschliche Gestalt an. Sie vermählt sich ihm und lebt mit ihm in seiner Höhle. Eines Tages ist Biörn traurig. Er eröffnet ihr, daß er bald sterben müsse, man würde ihn an des Königs Tafel verspeisen, und sie werde gezwungen werden, an dem Mahle teilzunehmen. Sie werde bald drei Söhne gebären. Dann nimmt er seine Bärengestalt an und läuft fort, sich Nahrung suchend. Bera folgt ihm von weitem und hört und sieht, wie der alte König mit Gefolge auf den Bären Jagd macht. Der Bär endet schließlich von der Hand des Vaters durchbohrt. Das Fleisch wird für die Königstafel hergerichtet. Bera wird ergriffen und von der Stiefmutter gezwungen, etwas von dem schrecklichen Gericht zu essen. Bald darauf bekommt sie drei Kinder, von denen der älteste seinen Vater rächt, indem er die Zauberin tötet.

Diese Erzählung zeigt ohne Frage eine ganze Reihe von Anklängen an die *Bl. Bi.* Aber wir sind in der glücklichen Lage, das Urbild der *Bl. Bi.* in einem nordischen Volkslied vor uns zu sehen. Es ist das schwedische Volkslied *„Den förtrollade Jungfrau"*, veröffentlicht von Arwidsson, *Svenska Fornsanger*, Nr. 136 II.[1]) Arwidsson gibt dort zwei Lesarten, die im 17. Jahrhundert aufgezeichnet worden sind. Do. hat

[1]) Siehe Nachtrag.

die Fassung *A*, die er für die bessere hält, mit Hilfe der anderen Lesart *B* ergänzt und verbessert. Da uns der schwedische Text nicht zugänglich ist, sei es gestattet, die französische Übersetzung Doncieux' hierher zu setzen.

La mère recommandait à son fils —
Voyez les animaux dans l'île!
de laisser paître la biche —
Comme ils courent gaiement!
Tire les cerfs et tire les chevreuils,
mais la jolie biche laisse-la aller!
Tire les cerfs et tire les lièvres,
mais la jolie biche, laisse-la fuir!
Le jeune homme mit son arc sur l'épaule,
il s'en retourna au bois.
Quand il arriva dans le bois, la biche
joua gaiement devant lui.
Le jeune homme banda son arc, il fit partir
la flèche pointue;
La flèche pointue qu'il a tirée
blessa la jolie biche.
Le jeune homme ôta ses gantelets,
et lui-même dépouilla la biche,
Il dépouilla la nuque de la biche,
il y trouva les cheveux d'or de sa soeur.
Il dépouilla le flanc de la biche,
et il trouva la cassette d'or de sa soeur.
Il dépouilla le poitrail de la biche,
il y trouva les anneaux d'or de sa soeur.
Le jeune homme jeta son couteau sur le sol:
„Voilà que j'ai oublié les paroles de ma mère!"
Le jeune homme tendit son arc avec son pied,
et lui-même perça son coeur rouge.

In der Fassung *B* ist die *biche* das Opfer des Bosheitszaubers der Stiefmutter und nicht die Schwester, sondern die Verlobte des jungen Mannes. Im übrigen entspricht sie genau *A*. Es kann kein Zweifel sein, daß diese schwedische Visa dem französischen Volkslied zugrunde liegt. Der Stoff ist mehrfach gewandert. So ist er ins Dänische übergegangen, vgl. Grundtvig, *Danmarks gamle Folkeviser* II, Nr. 58, und Kristensen, *Jydske Folkviser* III, Nr. 7. Hier heißt der junge Mann wie im Schwedischen Peder und ist der Bruder der Verzauberten. Im übrigen gleicht die Handlung der schwedischen Visa bis zu dem Punkte, wo der Bruder die Flanken enthäutet und die weißen Hände seiner Schwester findet. Hier knüpft der dänische Dichter nun andere Motive an: Die bereits enthäutete Hindin beginnt zu sprechen und erzählt, daß sie durch die Bosheit ihrer Stiefmutter (die eine Fee ist!) nacheinander in eine Schere, einen Degen, einen Hasen, endlich in eine Hinde verwandelt worden sei. Sie könne nur erlöst werden, wenn sie von dem Blute ihres Bruders trinke. Peder bringt sich darauf eine Wunde an der Hand bei, sie trinkt von seinem Blute und wird erlöst. Von diesem dänischen Liede gibt Rosa Warrens eine Übersetzung in den *„Dänischen Liedern der Vorzeit“*, Hamburg 1858, S. 95. Es sei der Vollständigkeit wegen hier wiedergegeben:

Herr Peder und klein Christel, die sitzen am Spiel,
Die rotes Gold trug —
Sie reden der Worte gar so viel.
Die Gold trug unter ihren Hörnlein.

Klein Christel sagte mit trübem Mut:
Die rotes G. tr. —
„Du höre, Herr Peder, ich rate Dir gut!
Die G. tr. unter ihren Hörnlein.

Du gehest anitzt zum Stalle,
Dort schaust Du die Fohlen alle.

Dort schaust Du das braune, das graue sodann,
Dem besten legst Du den Goldsattel an.

Du reitest hinaus in den Rosengrund,
Die Hinde, sie spielt vor Deinem Hund.

Zu Deinen Füßen spielt sie so schön:
Die kleine Hinde, Du laß sie gehn!"

Herr Peder sprang über den breiten Tisch,
Da floß auf den Estrich der Meth so frisch.

Er ging so hastig zum Stalle,
Er schaute die Fohlen alle.

Er schaute das braune, das graue sodann,
Dem besten legt er den Goldsattel an.

Er ritt hinaus in den Rosengrund,
Die Hinde spielt vor seinem Hund.

Zu Füßen ihm spielt die Hinde schön,
Da vergaß er, daß er sie ließe gehn.

Er legt an die Wange den Bogen geschwind,
Und also schoß er die kleine Hind.

Herr Peder zieht sein Jagdmesser schnell,
Da fand er im Nacken die Löcklein hell.

Da fand er in der Hindin Seit'
Der Schwester weiße Hände beid:

„Ach liebste Schwester, Du sprich mit mir,
So Gott noch Leben gelassen Dir."

„Und gerne will ich reden mit Dir,
Weil Gott noch Leben gelassen mir.

Ich war ein Kind, noch zart und klein,
Da starb mir mein liebes Mütterlein.

Mein Vater ritt in's Land hinein,
Eine arge Stiefmutter bracht er uns heim.

Ich stand im Burghof mit wallenden Haaren,
Da kam meine Stiefmutter angefahren.

Ich steckt' meinen Goldkamm in den Busen hinein,
Und half aus dem Wagen die Stiefmutter mein.

Und meine Stiefmutter kränkt es so sehr,
Daß mir mein Glück nicht schlimmer wär.

Sie schuf mich zu einer Schere klein,
Ich sollte schneiden und spitzig sein.

Am Tage schnitt ich den Scharlach fein,
Ich schlief des Nachts im güldenen Schrein.

Und meine Stiefmutter kränkt' es so sehr,
Daß mir mein Glück nicht schlimmer wär'.

Sie schuf mich zu einem Schwerte klein.
Mir sollte viel Unheil beschieden sein.

Ich hing am Tag an des Ritters Seit',
Ich schlief in der Nacht in weicher Scheid'.

Und meine Stiefmutter kränkt es sehr,
Daß mir mein Glück nicht schlimmer wär'.

Sie schuf mich zu einem Häslein klein,
Sollt' immer fahren durch Wald und Hain.

Am Tage fuhr ich durch Wald und Hain,
Ich schlief des Nachts auf den Blättlein fein.

Und meine St. kr. es sehr,
Daß mir m. Gl. n. schl. w.

Sie schuf mich um zur Hinde behend',
Ich sollt' fahren an aller Welt End'.

Und nimmer sollt ich erlöset sein,
Eh' das Blut ich getrunken vom Bruder mein."

Herr Peder schnitt sich in fünf Fingerlein:
„Du trinke, liebe Schwester mein!"

Herr Peder schnitt sich in Fingerlein zehn:
„Meine liebe Schwester, Du trinke schön!"

Da trank sie ihres Bruders Blut,
Sie ward alsbald eine Jungfrau gut.

Der eigenartige Kehrreim: „Die Gold trug unter ihren Hörnlein" deutet an, daß sie unter ihrem Hirschgewand goldenes Mädchenhaar trug, daß also die Verzauberte ihre menschliche Gestalt unter der Tierhülle beibehalten hat. Herr Peder entdeckt ja auch unter der Tierhaut die blonden Locken und die weißen Hände der Schwester. Die gleiche Vorstellung finden wir in der *Bl. Bi.* wieder (*cheveux blonds, seins d'une fille*).

Ähnliche Stoffe werden in folgenden dänischen Volksliedern behandelt: Der Valrab, Dalby Bär, Der Lindwurm, Die Jungfrau in Vogelgestalt, Die Jungfrau in Schlangengestalt, Der Ritter im Vogelgewand, Der Ritter im Hirschengewand, die zum Teil auch im Schwedischen und Norwegischen wiederkehren. In diese Reihe gehört auch das folgende, von Uhland (Schriften 7, Stuttgart 1868) mitgeteilte Gedicht:

Mein Vater ritt hinauf ins Land,
Um eine Rose zu werben,
Da fand er so ein leidig Weib,
Vor dem mußt' ich verderben.

Die erste Nacht in des Vaters Haus
War sie mir Mutter, die gute:
Die zweite Nacht da war sie mir
Stiefmutter, die bösgemuthe.

Ich saß an meines Vaters Tisch,
Ich spielte mit Bracken und Winden.
Da kam Stiefmutter gegangen rasch,
Mein Glück, das mußte da schwinden.

Mein schönes Glück, das Gott mir gegönnt,
Stiefmutter sah es ungerne,
Sie schuf mich um in ein scharfes Schwert
Und hieß mich fahren so ferne.

Am Tage nahm der Ritter mich um,
Da hieng ich an seiner Seite,
Bei Nacht, da lag ich ihm unterm Haupt,
Ich war ihm sein liebst Geleite.

Mein gutes Glück, das Gott mir gegönnt,
Stiefmutter sah es ungerne,
Sie schuf mich zu einer kleinen Scher'
Und hieß mich fahren so ferne.

Am Tag war ich in der Jungfrau Hand,
Da schnitt ich am weißen Leine,
Bei Nacht, da schlief ich in ihrem Gemach,
In einem vergüldeten Schreine.

Das gute Glück, das Gott mir gegönnt,
Stiefmutter sah es ungerne,
Sie schuf mich zu einem Hirschlein um,
Sie hieß mich fahren so ferne.

Sie schuf mich zu einer Hindin um.
Sie wußte so manche Tücke.
Meine sieben Gespielen zu Wölfen grau,
Sie sollten mich reißen in Stücke.

Meine sieben Gespielen, die waren mir gut,
Die blieben von mir so ferne.
Das gute Glück, das Gott mir gegönnt,
Stiefmutter sah es ungerne.

Herr Heinrich dient an des Königs Hof,
Er ist so schön ein Ritter,
Der trauert' um mich wohl Tag und Nacht,
Die Sorge war ihm so bitter.

Herr Heinrich nimmt den Bogen zur Hand,
Ist traurig zu Walde gegangen.
Da spielt eine Hindin vor ihm her,
Wills Gott, so wird er sie fangen.

Und als die Hindin er erjagt,
Fällt vor dem Rosse sie nieder
Und wirft von sich die Hirscheshaut
Und wird zur Jungfrau wieder.

Er nennt sie seines Herzens Traut,
Hält sie so fest umwunden.
„Gelobt sei Gott im Himmelreich!
Ich habe dich hier gefunden.

Ich hab' hier keine Dienerin
Und keinen Knecht zur Seiten;
So brechen wir selbst das Lindenlaub,
Ein Brautbett zu bereiten.“ usw.

Haben wir hier auch keine zeitweilige Verwandlung, so liegt doch auch hier, wie wir auch für die *Bl. Bi.* annehmen müssen, Bosheitszauber vor, die Stiefmutter neidet dem Kinde ihr Glück und sucht es ihr zu zerstören. Hier wie dort haben wir das jüngere Motiv der nicht vollständigen Verwandlung („sie wirft von sich die Hirscheshaut"), unter der Tierhülle bleiben die menschlichen Formen bestehen.

Auf eine Spur unseres Liedes im schottischen Volkslied weißt Do. noch hin. Child gibt unter Nr. 15, I eine Ballade „*Leesome Brand*", die weiter keine Beziehungen zu der *Bl. Bi.* hat. Inhaltlich weicht sie völlig ab; sie erzählt von der Flucht eines Liebespaares, die Frau stirbt im Kindbett, und der Mann begeht Selbstmord. Die Frau gibt dort ihrem Gatten den Rat: „Hüte Dich, die weiße Hinde zu berühren, denn sie ist ein Weib." Diese Worte erscheinen unvermittelt, sie stehen in keinem Zusammenhang mit dem übrigen Inhalt der Ballade. Sie entsprechen ziemlich genau dem vierten Verse des schwedischen Volksliedes: „*Mais la jolie biche, laisse-la aller!*" Wir möchten diesem zufälligen Gleichklang nicht allzu große Bedeutung beilegen, es scheint sich in der Tat um ganz zufällige Gleichheit der Worte zu handeln.

Schlufsbemerkung.

Ein Vergleich der französischen *Bl. Bi.* mit der schwedischen Visa läßt erkennen, daß viele gleiche Züge zwischen beiden vorhanden sind. Immerhin ist die Übereinstimmung nicht restlos. Trotzdem ist anzunehmen, daß der Franzose den Stoff aus dem Nordischen entlehnt hat. Der Fall stände nicht vereinzelt da. Die Bewohner der Küsten der Nordsee haben miteinander Kriege geführt und friedlich Handel getrieben. Bei der mannigfachen Berührung war es ein Leichtes, daß dichterische Stoffe des einen Volkes beim anderen bekannt und heimisch wurden, ja selbst neue künstlerische Gestaltung erfuhren. Da unser Lied in den Küstengegenden der Bretagne und Normandie, und fast nur dort, verbreitet ist, so ist anzunehmen, daß die Nordmänner den Stoff nach Frankreichs Boden verpflanzt haben mögen. Genauere Zeit anzugeben, scheint uns indessen nicht mehr möglich.

Im Märzhefte 1893 der *Mélusine* schrieb Anatole Loquin über die Art, wie G. Doncieux im Gegensatz zu seinen Vorgängern die Volksliedstudien betrieb: *„c'est M. Doncieux qui a porté, de fait, à l'ancien système les plus rudes coups. Sans le dire expressément nulle part, M. Doncieux admet, en effet, — car cela ressort de tous ses travaux, — qu'un chant populaire possède toujours: une date, un auteur, une patrie.“* Stellen wir die dreifache Frage für die *Bl. Bi.* und fügen als vierte die nach der Herkunft des Motivs hinzu, so können wir folgende vierfache Antwort als Ergebnis unserer Betrachtung geben.

1. Das Motiv von der zeitweisen zwangsmäßigen Verwandlung des Mädchens in die Hinde ist eine Weiterentwicklung des Werwolfmotivs, das über die ganze Welt verbreitet ist und zurückgeht auf die uralten Anschauungen von Seelenwanderung und Totemismus.

2. Bei der Frage nach der Zeit der Entstehung unseres Liedes haben wir zu trennen:

a) Die Entstehungszeit der vorliegenden französischen Fassung. Da haben wir in der Sprache ein Hilfsmittel. Stil und Sprachform weisen das Lied in Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts.

b) Entstehung des verloren gegangenen nordischen Urbildes. Lebensformen und Kulturbild weisen hier in das frühe Mittelalter, vielleicht Wikingerzeit.

3. Der Verfasser des Urbildes war sicher ein Nordgermane, der des vorliegenden französischen Wortlautes ein Mann aus den Küstengegenden der Normandie oder Bretagne, dessen Schriftfranzösisch mit einigen mundartlichen Bestandteilen untermengt ist.

4. Die Heimat des Stoffes ist sicher Skandinavien. Wikinger mögen ihn in Form eines Vl. oder einer Prosaerzählung auf ihren Fahrten an die französische Küste verpflanzt haben, vielleicht in die Gegend von St. Michel oder St. Malo. Hier ist er dann von einem Franzosen bretonischer Zunge in französisches Gewand gekleidet. Werwolfseuchen, die im 16. und 17. Jahrhundert gewütet haben, mögen den Stoff von dem Mädchen, das in Tiergestalt ihres eigenen Bruders Jagdbeute wird, zeitgemäß haben erscheinen lassen. Das würde auch zur Erklärung für das vereinzelte Vorkommen der *Bl. Bi.* in Lothringen dienen.

Nachtrag.

Wegen einer wortgetreuen Wiedergabe und genauen Übersetzung des bei Arwidsson abgedruckten schwedischen Vl. hatte ich mich an das nordische Institut der Universität Greifswald gewandt. Leider hat sich die mir von Herrn Prof. v. Unwerth freundlichst in Aussicht gestellte Übertragung durch dessen Hinscheiden verzögert und ist mir erst kurz vor Beendigung des Druckes der vorliegenden Arbeit durch die Freundlichkeit der Herren Geh. Rat Ehrismann und Dr. Balk zugestellt worden. Beiden Herren, besonders Herrn Dr. Balk, sei auch an dieser Stelle für ihre Mühewaltung herzlichst gedankt.

Die beiden bei Arwidsson verzeichneten Lesarten *A* und *B* lauten folgendermaßen:

Den förtrollade Jungfrun.

A.

1. *Modhren lärde sonnenn sinn:*
I skogenn!
"Skiuter tu diur och skiuter tu råa:"
Som gull bärer under sine boger!

2. *Skiuter tu diur och skiuter tu råå.*
I skogenn!
Then salige hindenn lätt tu gåå!
Som gull bärer . . .

3. *Swennenn rijdher i rosenn lundh,*
Ther speller enn hindh altt för hans hundh.

4. *Ther speler enn hindh altt för hans hundh*
Swennenn han sinn båge bendhe.

5. *Swennenn hann sin båge bende,*
The hwasse strålenn hann uttsendhe.
Men gull bärer honn . . .

6. *The hwasse strålenn som hann skötth,*
Thenn salige hindenn skadann nötth.

7. *Swennen kaster bortt hanskerne små,*
Och sielffuer hann then hindenn flår.
Som gull bärer . . .

8. *Swennen kaster sinn knijff i iordh:*
"Nu haffuer iag glömtt minn moders ordh!"
Men gull bärer honn . . .

9. *Hann flådde i hennes nacke,*
Ther fann han sinn systers gull locke.

10. *Hann flådde i hennes bryste,*
Ther fann hann sinn systers gull kiste.

11. *Han flådde i hennes bringe,*
Ther fann hann sinn systers gul ringe.
Som gull bärer . . .

12. *Ther faller rijm altt utth medh åå,*
Sell är thenn swenn godh lycke kan få.

13. *Tramm flyger högtt i skyn*
I skogenn!
Säll är thenn suenn olycko kann fly.
Menn gull berer honn under sine boge!

B.

1. *Moderen lärde sohnen sin,*
Sij diuren under öö!
Huru han skulle beta en hind.
Så lusteligh så rinna dhe!

2. *"Du skiuth hiortar och du skiuth råå,*
Sij diuren under öö!
Men lätt den fagra hinden gåå."
Så lusteligh så rinna dhe!

3. *"Du skiuth hiorter och du skiuth hare,*
Sij diuren . . .
Men lätt den fagra hinden fare."
Så lusteligh . . .

4. *"Hennes styfmoder togh fram sax och lijn,*
"Och skapta din fästemö uti en hind."

5. *Herr Peder lade bogen pa axlen sin,*
Sa gåhr han åth skogen igen.

6. *När han kom i skogen ihn,*
Så lustelig spehlte för honom den hind.

7. *Herr Peder lade bogen för sit bröst;*
Den hinden skiulte sigh för en quist.

8. *Herr Peder lade bougen för sit låhr,*
Den hinden skiulte sigh för en lågh.

9. *Herr Peder lade bogen mot sin foth,*
Den hinden skiulte sigh för en roth.

10. *Herr Peder lade bougen emoth sit knä,*
Skiöth så sin eigen fästemöö ihiehl.

11. *Herr Peder lade af sine handsker trå,*
Så finner han sin fästemöes hårlocker små.

12. *Herr Peder slåer sine knifver i iord:*
"Nu hafver jagh sannadt min moders ord."

13. *Herr Peder spände bougen emot sin footh,*
Sij diuren under öö!
Och skiuter sig sieff i hierte rooth.
Så lusteligh så rinna dhe!

In deutscher Übertragung:

Die verzauberte Jungfrau.

A.

1. *Die Mutter lehrte ihren Sohn:*
Im Walde!
„Schießt du Hirsche und schießt du Rehe,
Die Gold tragen unter ihrer Schulter!

2. *Schießt du Hirsche und schießt du Rehe,*
Im Walde!
Die arme Hindin laß du gehen,
Die Gold trägt unter ihrer Schulter!“

3. *Der Knabe reitet in den Rosenhain,*
Da springt (spielt) eine Hindin gerade vor seinem Hunde.

4. *Da springt (spielt) eine Hindin gerade vor seinem Hunde.*
Der Knabe hat seinen Bogen zur Hand.

5. *Der Knabe hat seinen Bogen zur Hand,*
Den scharfen Pfeil er sendet aus.
Aber Gold trägt sie ...

6. *Der scharfe Pfeil, den er schoß,*
Die arme Hindin bekam davon den Tod zu kosten.

7. *Der Knabe wirft fort die Handschuh klein,*
Und selber zieht er die Hindin ab,
Die Gold trägt unter ihrer Schulter.

8. *Der Knabe wirft sein Messer zur Erde:*
„Nun hab ich vergessen meiner Mutter Wort!“
Doch Gold trägt sie …

9. *Er zog (das Fell) ab an ihrem Nacken,*
Da fand er seiner Schwester goldene Locke.

10. *Er zog (das Fell) ab auf ihrer Brust,*
Da fand er seiner Schwester goldenes Kästchen.

11. *Er zog (das Fell) ab an ihrem Bug,*
Da fand er seiner Schwester goldene Ringe.
Die Gold trägt …

12. *Da fällt Reif herab mit Wasser,*
Glücklich ist der Knabe(,) gut Glück kann er erhalten.

13. *Der Troll fliegt hoch in die Wolke*
Im Walde!
Glücklich ist der Knabe, Unglück kann fliehen.
Aber Gold trägt sie unter ihrer Schulter!

B.

1. *Die Mutter lehrte ihren Sohn:*
Sieh die Hirsche drunten auf der Insel!
Wie er eine Hindin weiden lassen sollte.
So lustig, wie sie laufen!

2. *„Du schießt Hirsche und du schießt Rehe,*
Sieh die Hirsche …
Aber laß die schöne Hindin gehen.“
So lustig …

3. *„Du schießt Hirsche und du schießt Hasen,*
Sieh die Hirsche …
Aber laß die schöne Hindin ziehen.“
So lustig …

4. *Die Stiefmutter nahm Messer und Lein hervor*
Und verzauberte deine Braut in eine Hindin.

5. *Herr Peter lud den Bogen auf seine Schulter,*
So geht er zum Walde wieder.

6. *Als er kam in den Wald hinein,*
So lustig spielte vor ihm die Hindin.

7. *Herr Peter legte den Bogen an die Brust,*
Die Hindin verbarg sich hinter einem Zweig.

8. *Herr Peter lud den Bogen vor seinem Schenkel,*
Die Hindin barg sich hinter einem (umgefallenen) Baum.

9. *Herr Peter lud den Bogen gegen seinen Fuß,*
Die Hindin barg sich hinter einer Wurzel.

10. *Herr Peter lud den Bogen gegen seine Knie,*
Schoß so seine eigene Braut zu Tode.

11. *Herr Peter legte ab seine Handschuhe beide,*
So findet er seiner Braut Haarlocken klein.

12. *Herr Peter schlägt sein Messer in die Erde:*
„Nun hab ich wahr gemacht meiner Mutter Wort!“

13. *Herr Peter spannte den Bogen gegen seinen Fuß,*
Und schießt sich selbst ins Herze rot.

Berichtigungen.

S. 19 Z. 4 von oben lies *Marguerite* statt *Margarete*.
S. 22 Strophe 5_2 lies *J'suis* statt *I'suis*.
S. 23 Z. 5 von unten lies *Margarete* statt *Marguerite*.
S. 34 Ende lies (= *pleurât*) statt (= *pleurat*).
S. 66 Z. 6 lies *Magyaren* statt *Magyaren“*.
S. 68 Z. 8 von unten lies *Guionvac'h* statt *Guinvac'h*.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

MARBURGER
BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN PHILOLOGIE
HERAUSGEGEBEN VON EDUARD WECHSSLER
HEFT XV

MARGUERITE
OU
LA BLANCHE BICHE

ERLÄUTERUNG
EINES FRANZÖSISCHEN VOLKSLIEDES

VON

DR. ALBERT SCHRAMME
OBERLEHRER AN DER REALSCHULE I IN HANNOVER

MARBURG A. L. 1920
VERLAG VON ADOLF EBEL
FRÜHER O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG

Printed in Germany

Marburger Beiträge zur Romanischen Philologie

herausgegeben von **Eduard Wechssler.**

Heft 9: **Wechssler,** Eduard, Über die Beziehungen von Weltanschauung und Kunstschaffen im Hinblick auf Molière und Victor Hugo. ℳ 1,50

Heft 10: **Berneburg,** Ernst, Charakterkomik bei Molière. ℳ 2—

Heft 11: **Huber,** Richard, Alfred de Vigny als Philosoph.

Heft 12: **Burger,** Jacob, Stendhal-Beyle und die französische Romantik.

Heft 13: **Franke,** Carl, Émile Zola als romantischer Dichter. Dargestellt an seinen Beziehungen zu Victor Hugo.

Heft 14: **Wechssler,** Eduard, Molière als Philosoph. Zweite, durchgesehene Auflage.

Heft 15: **Peters,** Walter, Napoléon Bonaparte, Seine Persönlichkeit und sein Stil.

Heft 16: **Ullmann,** Helene, Benjamin Constant und seine Beziehungen zum deutschen Geistesleben.

Heft 17: **Haupt,** Karl, Infinitivsätze im Französischen. Ein Beitrag zur französischen Syntax und Stilistik.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).